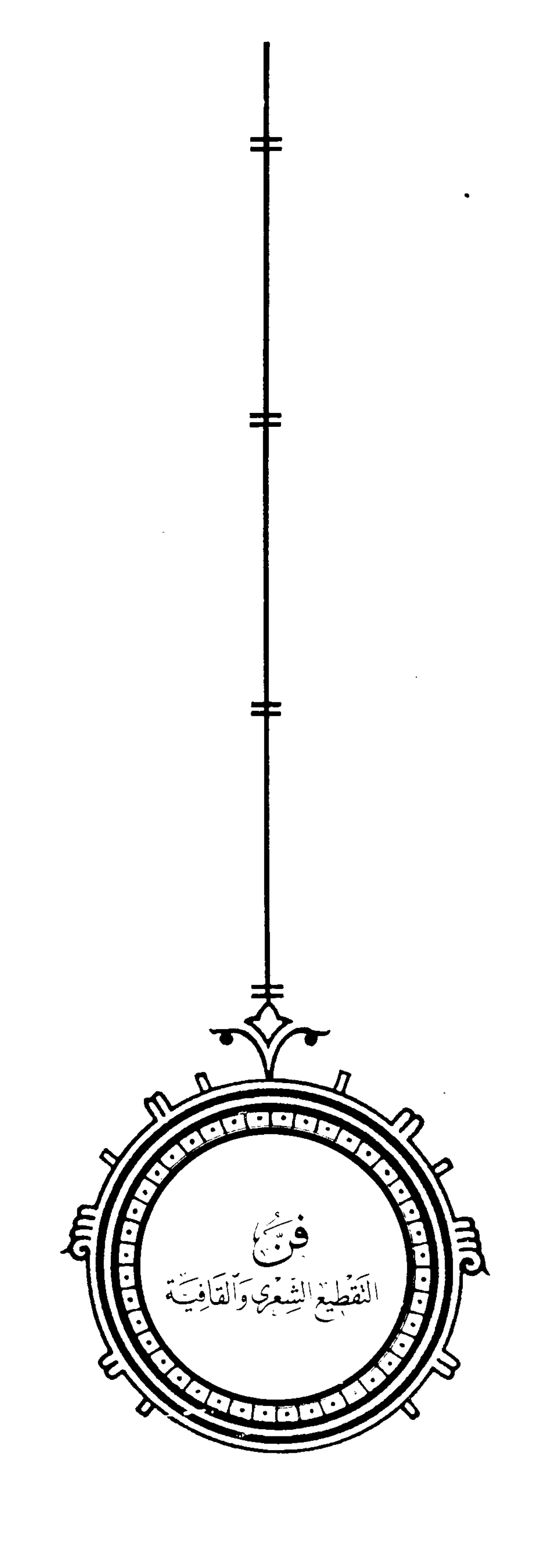

فن
التقطيع الشعري والقافية
تأليف
الدكتور صفاء خلوصي
الأستاذ في جامعة بغداد
طبعة خامسة مزيدة ومنقحة
١٩٧٧


فنّ
التقطيع الشعري والقافية

١٣٩٧ هجرية
١٩٧٧ ميلادية

فن
التقطيع الشعري والقافية

تأليف
الدكتور صفاء خلوصي
الأستاذ في جامعة بغداد

الطبعة الخامسة
مزيدة ومنقحة

منشورات مكتبة المثنى ببغداد

الإهداء

الى ابنتي «صدى»
وولدي «صميم»

لكما أهديت هذا السّفر من فكري وجهدي
مشعلاً يسطع نوراً يلهم الذهن بوقدِ
قد حفظت العهد برّاً فاحفظا عهداً بعهدِ
والبسا الغار وكونا قدوة الجيل المجدِّ

صفاء خلوصي



مقدمة الكتاب

بقلم الأستاذ كمال ابراهيم

هذه دروس في « فن التقطيع الشعري » ألقاها الصديق الباحث الدكتور صفاء خلوصي على طلبة قسم اللغة العربية بكلية التربية ، رأى أخيراً جمعها في كتاب يقرب مادة هذا العلم إلى افهام الطلبة ؛ ويغنيهم عن مراجعات الكتب الكثيرة ، ويغدو لطالبي العروض من الطلاب وسواهم مرجعاً مبسطاً ومعيناً ييسر عليهم الكثير من مسائل هذا العلم ومشكلاته وصعابه .

ان التماس علمي العروض والقافية من كتب القدامى من المؤلفين والباحثين يتطلب جهداً غير يسير ، وربما عجز الدارس عن ادراك ما ينشد فيها ، فيترك هذا العلم من أول الطريق ، ذلك لما تتسم به معظم هذه الكتب او الفصول والابواب الواردة في كتب الادب القديمة من ابهام وغموض وتعقيد بحيث تحتاج الى ما يبسطها ويوضح أحاجيها وألغازها ، او استاذ ملم بها يقربها للطالب والدارس .

ولذلك كانت هذه العلوم اعني العروض وغيره من علوم العربية — وهي على هذه الشاكلة — تؤخذ عن الشيوخ ، شيخاً عن شيخ ، وقد درجنا

نحن في أول دراستنا لهذا العلم على هذه الطريقة .. ولكننا رأينا ان متطلبات العصر الحديث ، والاهداف التربوية الصحيحة في تقريب مآخذ العلوم كافة ، تقتضي التخلي عن هذه الطريقة اشاعة للعلم في كل مكان وتقريباً له الى متناول كل يد بالتيسير والتبسيط حتى يستطيع المتعلم الاعتماد على الكتاب اكثر من اعتماده على الاستاذ في الاخذ والتفهم ، والكتاب مع الطالب على الدوام ، وليس كذلك شيخه واستاذه ، وقد يحتاج الطالب الى الاستاذ للدلالة والارشاد وتوضيح المشكل من مسائل العلم ليس إلا .

وهذا ما جرينا عليه في الكتب التي قمنا بتأليفها او عُهد الينا بها ، وجرت عليه أساليب التعليم الحديثة في معظم البلاد العربية .

لذلك كان الدكتور خلوصي موفقاً كل التوفيق حين اعتزم اخراج هذا الكتاب بهذا الشكل وهذا الاسلوب وهذه الطريقة ، وقد اطلعت على الكتاب وقرأته فصلاً فصلاً فأعجبت بما صنع ، وأشرت عليه ببعض الاستدراكات تعميماً للفائدة ففعل موفقاً مشكوراً ، وجاء كتابه هذا من الكتب المبسطة الميسرة لعلمي العروض والقافية ، المجدية غاية الجدوى للطالب والمتأدب .

والحق ان هذا العلم من علوم العربية قد وُلد اشبه بالمتكامل منذ أخرجه واضعه الاول الخليل بن احمد الفراهيدي ، وهذا خلاف ما كان بالنسبة للعلوم الاخرى كالنحو والتصريف وعلوم البلاغة واللغة ، فان هذه العلوم قد استُحدثت وهي اصول وقواعد يسيرة ، على عهد واضعيها أو مولديها ، وظلت تنمو وتتكامل عصراً بعد عصر حتى بلغت الاكتمال في عصور شتى ، وقد أشرت الى ذلك في مقدمة كتاب « الادب الرفيع في ميزان الشعر وقوافيه » للمرحوم الرُّصافي ، واذا كان لذلك من سبب فانه يعود الى ان أوزان الشعر العربي محدودة يسهل ضبطها وتحديدها ، فضبطها الخليل وحدّها . وليس الامر كذلك في العلوم الاخرى ، فانها من السعة والشمول بحور لا ساحل لها ، كما لا ينكر في ذلك براعة الخليل وعبقريته النادرة ، وهو

من الأذكياء الافذاذ الذين خلقوا ليوجدوا ، لا ليقلدوا ، فقد ابتدع علم العروض من غير سابقة سبقته . أما القافية فهو وان كان من المبدعين في تحرير كثير من قواعدها واصطلاحاتها إلا انه كان قد سُبق الى شيء منها ، فقد ذكروا مثلاً أن ابا عمرو بن العلاء كان قد تكلم عليها كثيراً في مجالسه ، ورووا له أقوالاً فيها . وقد أعان الخليلَ على تثبيت هذه الاوزان وضبطها بالمقاطع التي دعاها بالتفاعيل ، وتصنيفها الى البحور المعروفة ، معرفته بالايقاع والنغم وله بعض التصنيف في هذين الموضوعين ، ومما لا ريب فيه ان صاحب الالحان أو (الموسيقار) اقرب الى تفهم الاوزان الشعرية من غيره ، ذلك ان الشعر العربي اتُّخذ منذ وجد للحداء والتغني والتنغيم او ان هذه هي التي دفعت الى ظهوره . وبالطبع فان العرب قبل ان يخترع الخليل العروض كانت على علم بنغم هذه الابحر ، وقد رووا ان احدهم اذا أراد أن ينظم كرر بيتاً من بحر ونظم من وزنه ، أو يكرر كلمات مهملة تؤلف وزناً ما ، وينظم عليه . وكانوا يسمون هـــذا المكرر (المتر) [1] لان البيت يغدو كالوحدة القياسية التي تقاس بمقاطعه مقاطع الابيات الاخرى للقصيدة ، واعلم ان فريقاً من الشعراء حتى هذا العهد يتغنى بنغم البحر الذي ينظم فيه حتى يسهل جريان القصيدة في نسقه ، واعلم ان المرحوم الكاظمي كانت له طريقة خاصة في ذلك ، واكثر ما يحتاج الشاعر الى تكرار هذا (المتر) في الاوزان المتشابهة او الابحر المتقاربة فيحاول بالتنغيم والتكرار طبع ذوقه ولسانه على طبيعة الوزن الخاص الذي يريد النظم فيه لئلا يقع أو ينزلق في وزن مشابه او مقارب له .

---

(١) قال الباقلاني في كتاب « اعجاز القرآن » (تحقيق أحمد صقر) ص ٩٦ : « وحكى لي بعضهم عن ابي عمر غلام ثعلب : ان العرب تعلم أولادهـــا قول الشعر بوضع غير معقول ، يوضع على بعض اوزان الشعر كأنه على وزن « قفـــا نبك من ذكرى حبيب ومنزل » ويسمى ذلك الوضع « المتير » . اشتقاقه من « المتر » وهو الجذب او القطع ، يقال مترت الحبل اي قطعته او جذبته » ا هـ . ص. خ.

ولا ريب ان العرب قبل وضع علم العروض كانت على علم بهذه الاوزان وهذه الابحر وما بينها من اختلاف في الاصول والمقاطع والحركات والسكنات . ولكنها لم تكن تسميها بهذه الاسماء التي وضعت او المصطلحات التي أقرت بعد ذلك ، وهي في علمها بذلك كعلمها بالاعراب ؛ فقد كانوا يعربون الكلام ، فيرفعون ما حقه الرفع وينصبون ما حقه النصب وهكذا ، بالسليقة والطبيعة اللغوية الاصيلة ، فوضع النحويون بعد ذلك هذه المصطلحات الكثيرة التي جاءتنا ، وكانوا يدركون ما في البيت من زحاف أو علة وان لم يكونوا يسمونها بهذه الاسماء الاصطلاحية ، وقصة النابغة الذبياني في الاقواء الذي كان يقع فيه وتنبيهه الى ذلك عندما قدم الحجاز على لسان جارية غنته بالبيت الذي وقع فيه هذا العيب ومدت صوتها بحركة الاقواء حتى قيل انه أصلحه بعد ذلك ، دليل على تنبههم لتلك المسميات ؛ وإن لم يكونوا قد وضعوا لها الاسماء الاصطلاحية . والبيت الذي جاء فيه الاقواء قوله :

سقط النصيف ولم ترد اسقاطه
فتناولته واتقتنا باليد

بمخضّب رخص كأن بنانه
عنم يكاد من اللطافة يُعقد

فجعله بعد ذلك : عنم على أطرافه لم يعقد

واني ممن يعتقد ان للعروض شيئاً من اصول كانت متعارفة قبل الخليل ، يهتدون فيها لمعرفة مقاطع الابيات ، والتمييز بين ما تشابه او تقارب منها ؛ كالذي يسمونه بالتنعيم وهو ضبط المقاطع بـ : نعم لا . نعم لا لا ، إذ تقابلان بـ (فعولن) و (مفاعيلن) .

وقد رووا ان الخليل قيل له : « هل للعروض اصل ؟ » قال : « نعم . مررت بالمدينة حاجّاً فرأيت شيخاً يعلم غلاماً . يقول له : قل :

نعم لا . نعم لا لا . نعم لا . نعم لا لا

نعم لا   نعم لا لا . نعم لا . نعم لا لا

قلت : « ما هذا الذي تقوله للصبي ؟ » فقال : « هو علم يتوارثونه عن سلفهم يسمونه التنعيم ، لقولهم فيه نعم » . قال الخليل : « فرجعت بعد الحج فأحكمتها » .

وكذلك احتساب مقاطع البيت من حيث توازي الشطرين وتساويهما بعقود الأصابع الى طرائق اخرى في معرفة الوزن وضبط مقاطع الابيات .

قلت ان الخليل اخرج هذا العلم اشبه بالمتكامل ، وذلك هو السر في أن ما دخله طوال العصور المتعاقبة بعد وضعه من تطور واستدراك وتجديد لم يكن شيئاً مذكوراً ، حتى الأوزان التي اخترعت في العصور العباسية وما بعدها ، وكذلك أغلب الأوزان في شعر العامة يمكن رد اصولها الى هذه الاوزان الستة عشر ، هذا على اعتبار من يرى شرط الشعر ان يكون موزوناً مُقفى . اما من لا يرى ذلك ، فلا فرق في نظره بين الشعر والنثر الا من حيث المعنى والخيال والتأثير ، وأساليب النثر لا يحصرها وزن .

ان حصر الشعر العربي بهذه الاوزان دليل الاحاطة البالغة بما نظم العرب ، بحيث لم يشذ عن ذلك شعر من أشعارهم ، وهو آية الموهبة الفائقة عند الخليل لا تقل عن موهبته في تصنيف الاوزان التي استخرجها من أشعارهم ، واذا أردنا ان نتأمل في استدراكات من جاء بعده من العلماء عليه نجدها لا تخرج عن استدراكات في العرض ، ولن تمس الجوهر في قليل أو كثير .

استدرك عليه الاخفش الاوسط ابو الحسن سعيد بن مسعدة بزيادته بحر المتدارك وهذا البحر لم يصح عند الخليل وهو عنده شاذ لا يعول عليه لمخالفته الاصول التي جرى عليها اكثر شعر العرب اذ (التشعيث أو القطع) من العلل الشعرية يدخلان حشوه . على حين انهما يختصان في كل الاوزان بالاعاريض والاضرب . واستدرك عليه بزيادته في بحر الوافر عروضاً ثالثة

مجزوءة مقطوفة وضربها مثلها . وعد الخليل هذا ايضاً من الشذوذ الذي لا يقرر قاعدة ، فأهملها . وخالف الاخفش الخليل كذلك في مشطور الرجز ومنهوكه ، فانه لا يعد مثل هذا شعراً ، وإن اتفقا على عد ما تركب من جزء واحد شعراً من مثل قولك :

دهر غدر ساء وسر

فما رعى عهد الكبر

وممن استدرك عليه بعد الاخفش ابو اسحق الزجاج والجرمي وابن قتيبة والناشيء ، وكل استدراكاتهم اكثر ما تتصل بالتسمية الاصطلاحية ، فان البتر مثلاً عند الخليل هو مجموع الحذف والقطع (الحذف : هو حذف السبب الخفيف ، والقطع : حذف ساكن الوتد المجموع وتسكين ما قبله) وذلك اذا وقع الحذف والقطع في بحري المتقارب والمديد على حين ان الزجاج يعتبر مجموع الحذف والقطع بتراً في بحر المتقارب فقط ، وسمى الخليل المديد مديداً لامتداد سباعيه حول خماسيه . وخالفه الزجاج في سبب هذه التسمية فقال انه يشاركه في هذا كل ما تركب من خماسي وسباعي بل سمي مديداً لامتداد سببين في طرف كل جزء من اجزائه السباعية .. وهكذا الى اختلافات في التسمية واسبابها لا طائل تحتها .

أما الجوهري أبو نصر اسماعيل بن حماد صاحب الصحاح ، فانه ادمج بعض البحور القصيرة في بعض ورد البحور الستة عشر الى اثني عشر . سبعة مفردات ، هي : الوافر والكامل والهزج والرجز والرمل والمتقارب والمتدارك . وخمسة مركبات ، هي : الطويل والمديد والبسيط والخفيف والمضارع ، فقال في ذلك : ان الطويل مثلاً مركب من المتقارب والهزج لان الاول وزنه فعولن فعولن ، ووزن الثاني مفاعيلن مفاعيلن ، فالطويل مركب منهما ، وهكذا . ويمكن ان نعد عمل الجوهري هذا أول تغيير اصاب هذا العلم ولكن الامر في النهاية ظل على ما وضع الخليل وزاد الاخفش

الى يومنا هذا . وكل من الف أو بحث في هذا الفن لم يخرج عن ذلك الاصل .

وما دمنا في صدد تقرير اوزان الشعر العربي التي نظم فيها العرب من عهود الجاهلية الى العصور المتأخرة نتدارسها ونرجع اليها فلا مناص من الرجوع الى علم العروض كما جاءنا عن السابقين ، نستثبت في هذه القواعد صحة وزن الشعر ، ونرجع الى هذه المقاييس نقيس عليها ما ننظم ، ونعرف بتعلمها وضبطها الصواب من الخطأ ، فلا نقع في الخطأ ، نظماً أو قراءة للمنظوم .

بقي ان التأليف الحديث في هذا العلم ، يُعد موفقاً ناجحاً في عصرنا هذا إذا استطاع تقريب الوسائل بشتى الطرائق ، ويسر فهم قواعد هذا الفن من أسهل سبيل ، وجارى أحدث طرائق التربية والتعليم .

وقبل سنوات سررت لطبع كتاب (الادب الرفيع في ميزان الشعر وقوافيه) للشاعر الكبير المرحوم الرصافي ، واستجبت لناشره في التقديم له والتعليق عليه ، اذ وجدته من احسن ما أُلف في هذا الفن من حيث الطريقة والاسلوب ، والايضاح والتبسيط ، فوضعنا الكتاب بين أيدي طلابنا في قسم اللغة العربية بكلية التربية ، يتدارسونه ويفيدون منه .

ولما عرض علي الدكتور صفاء خلوصي مؤلفه هذا وهو استاذ هـذا الموضوع الآن في القسم ، سررت أكثر ، وقد صدق حدسي من أول الامر في الدكتور خلوصي ومؤلفه اذ جاءت هذه الدروس محققة للغاية التي نهدف اليها في الاعداد الادبي في هذه الكلية .

وقد تميز كتاب الدكتور خلوصي من كتاب الرصافي ومؤلفات اخرى حديثة مشابهة بأشياء عدة تزيد في تقريب مادة هذا العلم الى افهام الطلبة وترسيخها في نفوسهم وتوسيع نطاق معارفهم بشكل عام .

وقد صنع المؤلف خيراً حين اتبع في تقرير قواعد هذا العلم الطريقة المقطعية في التوصل الى معرفة البحور . ودراسة المقاطع — في الحقيقة —

هي الاساس في هذا العلم . وهي الاساس في معرفة الاوزان المختلفة والتمييز فيما بينها .

كما أحسن المؤلف في طريقة عرض مادة كل درس . وأوضحها ايضاحاً حسناً بالامثلة المختلفة المتنوعة ، ولم يقتصر على امثلة القدامى التي تكاد تتكرر في كل مؤلف قديم او حديث ، اذ استشهد بطائفة حسنة من الشعر الحديث .

وقد شاء ان يزيد في تثبيت المادة في نفوس طلابه فألحق بأكثر الدروس التمرينات الخاصة بها . يتقوى فيها الطالب على تطبيق القواعد . وتقطيع الابيات بالقياس الى ما أخذ خلال مادة الدرس .

وعني عناية خاصة بالدوائر العروضية . وكنت قد أخذت على كتاب الرصافي اغفاله اياها . فأوضحها أيضاحاً شافياً . وهي من الطرائق الميسرة للطالب في معرفة بحور الشعر والتمييز ما بينها .

هذا الى اتباعه الطريقة التصويرية التخطيطية الحديثة في فن القافية . اذ يستطيع الطالب بهذه الطريقة معرفة الاحكام والقواعد بمجرد النظر الى مخطط كل حالة .

والحق ان الدكتور خلوصي كان موفقاً جد التوفيق في مؤلفه هذا . وارجو ان يؤتي ثمرته المرجوة في الافادة وتقويم الملكة الادبية للطلاب والمتأدبين كافة . كما ارجو للصديق الاستاذ اطراد التوفيق والنجاح .

كمال ابراهيم

بغداد في ٢ - ٦ - ١٩٦١

تقديم الكتاب

للدكتور عبد الرزاق محيي الدين
أستاذ البلاغة بكلية التربية

وجه الحاجة الى فن العروض يضيع بين ظاهرتين : ظاهرة الاستغناء عنه من اناس كان ينبغي ان يكونوا بأمس الحاجة اليه ، وظاهرة الحاجة الماسة اليه من اناس كان ينبغي ألا يكون بهم مسيس من الحاجة اليه، ذلك ان الذين يعالجون قرض الشعر ونظمه ينبغي ان تكون حاجتهم اليه ماسة ؛ لانه العلم الذي به يعرفون صحيح الاوزان من فاسدها ، ولانه العلم الذي يدلهم على ضروبها المختلفة وما يداخل تلك الضروب من كمال وتجزئة وبتر ، كما انه هو الذي يدلهم على آداب القافية وما يصح فيها وما لا يصح .

ولكن الشعراء نظموا الشعر قبل ان يعرف (العروض) ويستنبط اصوله (الخليل بن احمد) حتى لقد قيل :

قد كان نظم الورى صحيحاً من قبل ان يُعرف « الخليل »

وكثير من الشعراء – حتى بعد ظهور هذا الفن وتأصل قواعده. واصطناعهم الشعر صناعة يستعان عليها بالتعلم وبدراسات لغوية وأدبية يجهدون في

تحصيلها – في غنى عن تعلم « العروض » بداية لقرض الشعر أو التجويد فيه على احسن الوجود .

فاذا لم تكن بالشعراء حاجة ظاهرة لتعلم « العروض » فكيف يتهيأ لنا اقناع غيرهم بالحاجة اليه ؟

اما ظاهرة الحاجة الماسة اليه – من اناس ما كان ينبغي ان تكون بهم حاجة ماسة اليه – فتتجلى في هؤلاء الذين لا يقرضون الشعر أصلاً ، أو يقرضونه في مشاركات عابرة ، ثم في أولئك الذين ليسوا من الشعراء ولكنهم ممن كُتب لهم ان ينخرطوا في سلك تعليم اللغة والادب أو تحقيق النصوص ، وفي من يقتضيهم اختصاصهم المساس بكتب الادب كدارسي التاريخ العربي ، ومستنبطي أوضاع المجتمع العربي . وكالباحثين في المذاهب الدينية أو العقلية عند العرب . ان كل هؤلاء لا غنى لهم عن تفهم ما يرد من شعر في الكتب التي تعالج هذه الموضوعات . وان من مهيئات الفهم للشعر قراءته قراءة صحيحة الامر الذي لا يتهيأ كاملاً الا لمن يعرف صحيح الاوزان ، ويميز بين ضروبها .

بين ظاهرة الاستغناء ممن كان ينبغي ان تكون بهم حاجة ماسة له . وظاهرة الحاجة ممن كان يتوقع ان تكون بهم له هذه الحاجة ، أهمل فن « العروض » وظن بعض الناس انه نوع من الترف . والتشاغل بما ليس مجدياً أو ليس مهماً على أصدق الفروض .

واقع الحاجة لعلم العروض :

ان الحاجة لعلم « العروض » وان بدت هينة لاصحاب الاذن الموسيقية من شعراء وغيرهم . ولكنها عند انعام النظر تكون ملحئة للشعراء ولغير الشعراء .

ان الاذن الموسيقية مهما بلغ بها الرهف والشحذ يفوتها احياناً التمييز

بين وزن ومقاربه ، وبين زحاف جائز وآخر ممنوع ، وبين قافية مقبولة واخرى ممنوعة ، كما يفوت بعض الشعراء – حين لا يكونون عروضيين – الوقوف على البحور المختلفة بضروبها المختلفة فيتخوفون بذلك من ولوج بحور تمدهم بامكانيات شعرية تعود على آثارهم بجزيل الفوائد .

على ان هناك حالات لا بد فيها من الاحتكام إلى فن العروض اذ ان الخلاف بين متخاصمين في صحة بيت من الابيات او فساده لا يكفي لفض النزاع فيه ان يحتكم كل الى ذوقه ، اذ ان الذوق اداة شخصية ، لا يمكن الاحتكام اليها في حالات الخلاف بين الافراد ، ولا بد من اللجوء الى حكم فيصل تخضع له سائر الاذواق ، ولا سبيل لذلك الا العلم بهذا الفن والوقوف على رخصه وممتنعاته ، ولولا الفن للج ادعياء الذوق في مماحكات لا نهاية لها ولا تحديد .

بل لولا هذا الفن الذي حفظ للشعر العربي ابرز مقوماته لظهرت بوادر الانحلال في مقومات الشعر العربي منذ زمن بعيد ، ولجاز أن يمثل الشعر المنثور والشعر الحر قبل اليوم بمئات السنين من دون ان يوسم بالنبو وبالخروج على طبيعة الشعر العربي ، ومن دون ان يستشعر قائلوه الخروج على قواعد علم « العروض » ، ومن دون ان يتكلفوا المعاذير ويختلقوا العلل للخروج على القواعد والاصول .

وقد أعان على اهمال هذا الفن اسباب اخرى جاءت من طبيعة كونه فناً ذوقياً لا سبيل الى تحصيله من عادمي الذوق الموسيقي ، أو من طريقة تدريسه ومصطلحاته المألوفة منذ القديم . وقد نتج من طبيعة كونه فناً ذوقياً ان ساور كثيراً من الناس يأس من تعلمه . فان الذين لا يملكون حساً موسيقياً يزن الكلمات يظلون عاجزين عن وزنها وان قطعوا شطراً طويلاً من عمرهم في دراسة العروض ، وهم يظلون في مكانهم من عدم التمييز بين الاوزان كما لو أنهم ما درسوا هذا الفن ، ولا بذلوا جهداً في حفظ مواضعاتــه

ومصطلحاته. هؤلاء بالنتائج السلبية التي انتهوا اليها من دراسته ، وباطلاع غيرهم على عدم جدواه لهم يشيعون الرأي بعدم الجدوى منه على الاطلاق ويصرفون غيرهم عن تعلمه.

لذلك تجد المدرس اذ يشرع في تدريس هذا العلم يلقى من الطلبة تخوفاً من تعلمه ، ويأساً من بلوغ حظ من المعرفة له ، وتيقناً من الرسوب آخر العام الدراسي فيه ، ويظل مدرسه لاكثر من شهر يهدىء من روع هؤلاء ؛ ويخفف من حدة يأسهم ويؤكد لهم ان قليلاً من الصبر والرياضة على دراسته سيكشف لهم انه فن سهل لذيذ ، وان النجاح فيه ميسور اكثر من يسره في بقية علوم العربية ، وان يأسهم من النجاح والجدوى سيتحول الى يقين بالنجاح وتأكيد من بليغ الجدوى. وليس المدرس في تطمينهم بذلك وتأميلهم بالجدوى مجانباً لواقع ، أو ممنياً بباطل ، فان الغالبية العظمى من الطلاب سيتعلمونه، وسيلتذون به ، ويجنون فائدة منه ، ولكن قلة قليلة لن تنتفع بلبابه ولن تجني فائدة إلا من شكلياته وقشوره ، والمدرس مضطر ان يخفي عنهم النتيجة المحتومة لهذه القلة خشية أن يسري اليأس الى الجميع. أما السبب الذي أوجب تعسيره وكان راجعاً الى طريقة تدريسه فهو انه علم تكثر مصطلحاته ومواضعاته كثرة بالغة ، وهي فيما الف القدماء تقدم في صدر الدراسة وقبل الشروع فيها ، الامر الذي يضع الطالب أمام مصطلحات كثيرة متشابهة لا يشخص مداليلها ، ولا مواطن حدوثها ليربط بين المصطلح ومكانه ، ويدرك حاجته اليه وفائدته منه ، وإضافة الى كثرة المصطلحات والاسماء مقدمة في صدر الدراسة ، وقبل حلول مواطن الابتلاء بها ، انها مصطلحات وأسماء لمسميات الغالب فيها الاعتباط ، والتسمية من غير ملحظ مدرك. فليس هناك ربط مستشعر بين الاسماء والمسميات كما هو الحال في بقية علوم العربية ، فان تسمية الفاعل بـ « فاعل » في علم النحو منتزعة من كونه فاعلاً ؛ وتسمية المفعول بمفعول به ، أو فيه ، أو لاجله ، أو معه منتزعات من مؤدياتها. وكذلك بقية المصطلحات. لذا يسهل

لدى طالب النحو الربط بين الكلمة ومؤداها ، وبهـــذا يسهل ادراكها وحفظها والتمييز بين مختلف المصطلحات ، وليس الامر غالبـــاً كذلك في مصطلحات علم « العروض » اذ كل ما في الامر أن شبه بيت الشعر ببيت الشعر ، ولا نكاد نتبين وجهاً للشبه هذا الا في وحدة اللفظين ، واطلقت اسماء اجزاء هذا على ذلك ، فكان يشبه جزء من بيت الشعر بالخشبة المعترضة ويسمى « عروضاً » وجزء يشبه بالوتد فيسمى « وتداً » وهذاك يشبه بالحبل فيسمى سبباً خفيفاً أو ثقيلاً . وانجر الأمر الى ما يتفق لبيت الشعر من كف وخبن ، وطي وتذييل وترفيل . وزعت هذه الاسماء على مسميات عروضية من دون سبب مفهوم لاختيار هذا الاسم على ذلك المسمى دون غيره ، وكذلك الحال في مصطلحات « الحذف » و « الوقص » و « الاضمار » و «القبض» ، فان كلاً من هذه الاسماء لا سبب مدركاً في اختيارها بالذات ، لهذا ترى ان حفظ هذه المصطلحات وتشخيصها في الذاكرة يصعب على أساتذة العروض فكيف الحال في الطلاب ؟ وخير سبيل لحل مشكلة هذه المصطلحات ان نبدل الاسماء ونختار لكل مسمى اسماً مشعراً بمعناه حتى يسهل تشخيصه ويمكن حفظه . وهذه الظاهرة المربكة لم يُلتفت اليها من قبل ومن بعد ، ولم يحاول احد ايجاد مخرج منها . وهناك ظواهر اخرى في التأليف العروضي ينبغي أن يلفت النظر اليها ، وان يجتنب من تلك :

١ ــ الجمود على امثلة مأثورة بعينها ، وعدم التجاوز الى ما سواها في حين ان بالامكان اضافة أمثلة اخرى لها او اختيار غيرها من دواوين الشعراء الاقدمين والمحدثين ، فان قسماً كبيراً من تلك الامثلة القديمة يصعب على الطالب فهمه أو أن يستساغ تذوقه .

٢ ــ اقتصار كثير منها على الغزل . وغالبه من الغزل الرخيص المبتذل ، الامر الذي لا يصح تناوله ولا اشاعته في وسط دراسي مراهق ، وبخاصة في المعاهد المختلطة .

٣ ــ خلو كثير من الشواهد من معنى مفهوم أو معنى ذي قيمة ، ومجرد انطباقها على عروض بعينها واشتمالها على علة او زحاف لا يبرر قبولها ما دام هناك شعر يشتمل على الخواص نفسها مع سمو المعنى ووضوح القصد .

٤ ــ عدم توفر قسم كبير من الشواهد على الصفات العروضية التي اوردت من أجلها ، فالاطمئنان الى النقل منها من غير فحص وتثبت وثوق في غير محله .

عنوان المؤلف الذي بين يدي .

لقد انيط بالزميل الفاضل الدكتور صفاء خلوصي تدريس علم العروض منذ سنوات بكلية التربية ، واقبل على تدريسه في شغف وتأهل وطبع مؤات ، وقد كنا نشهد من كثب مظاهر اهتمامه واهتمام طلابه بدراسته ، بل شهدنا تعلقاً من طلابه بهذا العلم . كان هذا التعلق يتجلى في توفرهم على دراسته ، وفي النتائج الطيبة التي جنوها من دراستهم عليه .

وقبل أيام زودني الدكتور خلوصي بمذكراته التي أعدها في تدريس هذا الفن لطلابه ورغب إلي في قراءتها وابداء ما يعن لي من ملاحظات إذ انه مقدم على نشرها في هيئة كتاب

واستجبت لرغبة الزميل ، واقبلت على فحص المذكرات في مسوداتها وقدمت له الشكر على ما اسدى للادب واهله مع ملاحظات يسيرة اثبتها في هوامش المذكرات ليعيد النظر ان شاء فيها ، وقد وعدني بالاخذ بها في النسخة التي ستقدم للطبع .

واشهد ان كتاب الزميل الفاضل تجنب كثيراً من العسر الذي كان الطلاب يعانونه من جراء مبادأتهم بالمصطلحات الكثيرة عند الشروع في دراسة هذا العلم ، اذ ارجأ ذكر المصطلحات الى الاماكن التي ترد فيها ، وبدأ العمل بتعويد الطلاب على التقطيع بطريقة أسهل مما كان مألوفاً قبله ، كما انه لم يقصر امثلته على الامثلة التقليدية ، بل ضم اليها كثيراً من شعر فحول الشعراء .

قدماء ومحدثين ،وتجنب في غالب الامر الغزل الوبيء وما لا معنى له من شعر اوردته الكتب التعليمية في العروض ، وسهل فهم الدوائر العروضية التي كانت متمنعة على بعض الدارسين، حتى تجنب تدريسها كثير من الاساتذة لمكانها من الصعوبة ، ولكن الرجل يسرها أحسن تيسير وجلاها احسن جلاء .

وبليغ رجائي ان يواصل الدكتور خلوصي عمله في تحرير قواعد هذا الفن ، وفي القيام على تجارب اخرى ميسرة له حتى يبلغ بعمله غاية ما ينتهي اليه جهد الجاهد من توفيق وتسديد، ومن الله نستمد له ولنا السداد والتوفيق .

ديباجة الكتاب

بين يديك أيها القارىء فصول في فن شاء الاولون ان يجعلوه عويصاً شائكاً ليكون وقفاً على جماعة دون جماعة ، يوم كان العلم أريستوقراطياً يتوارثه الابناء عن الآباء ، او مقصوراً على فئة من المريدين ، حتى لقد غدا هذا الفن الرائع الجميل مهملاً أو اشبه بالمهمل وحتى امتلأت دواوين شعرائنا الاقدمين بالاخطاء الكثيرة في الوزن لقلة من يستطيع تصحيح النصوص الشعرية . ومن المفارقات الغريبة أن نجد فن العروض في اوروبا اليوم في أوجه ، على حين أن دراسة البلاغة قد أصابها شيء من الاهمال ، بينما يصدق العكس عندنا ، فالبلاغة تلقى شيئاً من العناية في حين ان العروض قد ترك في زوايا النسيان . ولقد بلغ تعقيد هذا الفن مبلغاً جعل الفحول من اساتذة العربية لا يكترثون له واذا ما فوتحوا فيه اقتضبوا الاجابة وغيروا الموضوع او اتخذوا سبيل التهجم عليه والاستهانة به ، والمرء – كما نعلم – عدو لما جهل .

والحق انني لا أزعم ان محاولتنا هذه لتطبيق الاساليب الافرنجية على العروض العربي هي الاولى من نوعها ، فقد سبقني اليها بعض الزملاء – وهم قلة – في الاقطار العربية الشقيقة ، ولكن باسلوب موجز بدائي ، وقد سبقنا جميعاً رائد العروض الأول الخليل بن احمد الفراهيدي يوم رسم دوائره وأشار الى الحروف المتحركة بأعمدة على محيط الدائرة والى الحروف الساكنة بنقاط ، وإنما ازعم ان هذا

الكتاب الذي بين يديك هو أول محاولة لتطبيق هذه الطريقة الجديدة على أوسع مدى ، مع ايجاد طريقة تخطيطية جديدة لفهم مختلف صنوف القافية .

ولا أنكر أن هناك كتباً عروضية بوسع الطالب أن يستفيد منها ولكنها على الأكثر احدى اثنتين : فاما أن تكون كتباً معقدة صعبة الفهم أو كتباً مبسطة قليلة المادة ، في حين ان الكتاب الذي بين يديك يجمع بين التبسيط واستيعاب المادة من أوجهها المختلفة جهد الامكان ، ولا ندعي فيه الكمال ، انما ندعي انه محاولة اولى نرجو أن تعقبها محاولات أجدى وأنفع كلما تقدمت دراسة هذا الفن خطوة الى الامام .

ولسنا نزعم ان من يدرس هذا الكتاب يصبح شاعراً لان الشعر فطرة وجبلة وسليقة ، بالاضافة الى التدريب والممارسة والمران ، بل نزعم ان من يدرس هذا الكتاب دراسة جدية قد يصبح ناظماً على الأقل إن اعوزته الملكة الاصيلة .

وان من فوائد علم العروض كما قلنا التأكد من قراءة النصوص الشعرية وتشكيلها بصورة صحيحة ، وليس هذا مما يستهان به ، فالشعر يملأ جانباً كبيراً من ادبنا ، وجانباً غير يسير من تاريخنا ، وليس ثمة امة اختلط أدبها بتاريخها كالامة العربية ، وبوسع المؤرخ في اية امة ان يكون مؤرخاً فحسب ، ولكن مؤرخ تاريخ الامة العربية يجب ان يكون اديباً ، ان شاء ان يكون مؤرخاً ذا مكانة مرموقة ، ولا يمكنه أن يكون كذلك إلا بتفهم أسرار النصوص الشعرية التي هي وثائق تاريخية مهمة ، وذلك بالمامه بالعروض !..

وكثيراً ما أعان العروض الباحثين على اكتشاف اخطاء النساخ لوقوعهم في اختلال الوزن اثناء استنساخهم للشعر ، فمن ذلك مثلاً ما ذكره شتينكاس STEINGASS (١) بصدد احدى مخطوطات « الف ليلة وليلة » إذ وجد فيها الشطر الآتي :

---

(١) السر ريجارد برتن : الترجمة الانكليزية « لألف ليلة وليلة » ج١ ص ٢٥٦–٢٥٧ .

اربعة	ما اجتمعت	قط اذا
اربعتن	مجتمعت	قططئـذا
— ∪ ∪ —	— ∪ ∪ —	— ∪ ∪ —
مستعلن	مستعلن	مستعلن

فحسبه من الرجز (مستفعلن — مستفعلن — مستفعلن) دخل تفاعيله الثلاث زحاف يُعرف بالطي (وهو حذف الرابع الساكن) الا انه وجد الاشطر التي تليه من وزن المنسرح (مستفعلن — مفعولات — مستفعلن) فاحتمل خطأ في النسخ وتأكد ذلك لديه عندما اطلع على القطعة نفسها مكررة في الصفحة ٨٣٣ من نفس الجزء، وكان البيت على الوجه الآتي :

اربعة	ما اجتمعن	قط سوى
اربعتن	مجتمعن	قططسوى
— ∪ ∪ —	∪ — ∪ —	— ∪ ∪ —
مستعلن	مفعلات	مستعلن

على أذى	مهجتي و	سفك دمي
على أذى	مهجتيو	سفكدمي
— ∪ — ∪	∪ — ∪ —	— ∪ ∪ —
متفعلن	مفعلات	مستعلن

وهكذا فان هذا الفن يعين المرء على معرفة صحيح الوزن من فاسده ، واذا كان الشاعر ذا اذن موسيقية مرهفة فقد يستطيع الى حد ما الاستغناء عنه ، اما الأديب أو الكاتب أو الرجل المثقف الاعتيادي الذي ليست له تلك الاذن فلا سبيل له الى ذلك بأي حال من الاحوال فيما اذا رغب في أن يجنب لسانه الخطأ في تلاوة الشعر وانشاده ، ذلك الخطأ الذي كثيراً ما نجده متفشياً في أيامنا هذه ، فكما ان المثقف بحاجة الى معرفة بسائط الصرف والنحو لا ليكون نحوياً بل ليتحاشى النحو الذي لا يأتلف والذوق السليم ، فهو كذلك بحاجة الى الالمام

بأوليات العروض على الاقل ، لا ليكون بذلك شاعراً بل ليكون في مأمن مــن الخطإ في قراءة أبيات يستشهد بها في محاضرة أو مجلس أدبي ، الشيء الذي متى حصل رسم على شفاه بعض الحاضرين ابتسامة الاشفاق إن لم تكن ضحكة الهزء والسخرية .

وقد حاولنا في كتابنا هذا ، كما قلنا ، ان نبسط الموضوع الى أقصى ما اهتدينا اليه من وسائل التبسيط ، وان نجمع من أجل ذلك بين الطريقتين القديمة والحديثة ، وقد اتبعنا في طريقة تبسيط البحث عدم البداية بمصطلحات هذا الفن وتعاريفه الكثيرة اللهم الا الضروري والسهل منها وآثرنا الدخول في موضوع البحور رأساً وذكر التعاريف والمصطلحات اثناء ما يواجه الطالب من زحافات وعلل في دراسته للبحور الستة عشر ، فعسى ان نكون قد وفقنا الى بعض ما نريد .



ما هو العروض ؟

يُعرف علم « ميزان الشعر » بالعروض وهو كما قلنا علم يميز به صحيح الوزن من فاسده والفروق بين الاوزان الشعرية في العربية وما يشترط لكل من شروط ، فالعروض إذن هو المقياس الفني الذي نعرض عليه الابيات الشعرية لنتأكد من صحة وزنها .

تتألف القصيدة والمقطوعة العربية من أبيات وكل بيت يتألف من مصراعين او شطرين هما : الصدر والعجز ، وقد لوحظ بالاستقراء ان هياكل الابيات في مختلف القصائد العربية لا تخرج عن اوزان معينة ، وان هذه الأوزان تتألف من تفعيلات لا تخرج هيئاتها عن عشر وهي في الأصل ثمان ، اثنتان منها تكتبان على صورتين عروضيتين مختلفتين . وقد اختلفت الآراء في سبب تسمية العروض عروضاً ، فمن قائل انه سمي باسم المكان الذي أُلف فيه لان واضعه الخليل بن احمد الفراهيدي أُلهمه في العروض أي في مكة [1] ، ومن قائل انه سمي باسم

---

(١) أكبر الظن أن العروض سمي عروضا باسم عمان التي كان يقيم فيها الخليل بن احمد، فقد أورد ابن أبي الحديد في شرحه لنهج البلاغة (جـ ١ ص ٣٠٧) ما يلي : « ... أما بعد يا معاوية ، فانه قد اجتمع لابن عمك أهل الحرمين وأهل المصرين وأهل الحجاز وأهل اليمن وأهل مصر وأهل العروض ، والعروض عمان ، وأهل البحرين واليمامة ، فلم يبق إلا هذه الحصون التي أنت فيها » ... وهذا النص قديم اقتبسه ابن أبي الحديد من « كتاب صفين » لنصر بن مزاحم المنقري .

الجمل الذي يصعب قياده وترويضه ويعرف بالعروض فسمي باسمه من باب التشبيه ، وقيل بل هي الخشبة العارضة في الخيمة فسمي باسمها من باب التشبيه ايضاً، وقد اقتبست أكثر الاصطلاحات العروضية من أجزاء الخيمة ومستلزماتها من نحو: « الوتد » و « السبب » و « الضرب » و « المصراع » و « الركن » وكذلك اسماء بعض الزحافات من نحو : « الخبن » و « الطي » مما يتفق للقماش الذي تصنع منه الخيمة .

واذا كان تشبيه بيت الشعر ببيت الخيمة قد اثر في اقتباس اجزاء الخيمة لاجزاء البيت الشعري فان سير الجمل بضروبه المختلفة وحركاته المتنوعة قد اثر في موسيقى الشعر العربي، فقد روي ان بعض اوزان الشعر العربي نشأت تقليداً لحركة الجمل في سيره ، وقيل ان أقرب الأوزان محاكاة لسير الجمل هو الرجز وقيل بل هو مجزوء الكامل، وليس ثمة كبير فرق بين النظريتين، فكثيراً ما تنقلب تفعيلة « مُتَفاعلن » بضم الميم وفتح التاء » ں ں ــ ں ــ الى مُتْفاعلن « بضم الميم وتسكين التاء » ــ ــ ں ــ التي تنقل الى « مستفعلن » .

وتعرف التفعيلة الاخيرة من الشطر الاول بـ « العروض » وهي أهم تفعيلة في البيت كله ، لان بناء القصيدة كلها يقوم عليها ، كما تعرف التفعيلة الاخيرة من الشطر الثاني « بالضرب » وهي التفعيلة التي تلي تفعيلة العروض في الاهمية لانها تحدد ما يجب أو يجوز أن تكون عليه صدور الابيات . أما ما عدا هاتين التفعيلتين فيعرف « بالحشو » .

التقطيع

وبيت الشعر قطع لا لعيبٍ ولكن عنَّ تصحيحٌ ووزنُ

« المعري في الزوميات »

التقطيع هو وزن كلمات البيت بما يقابلها من تفعيلات ، إذ لا بد للطالب من

خطوات يتبعها ليتوصل الى معرفة البحر الذي ينسب اليه البيت الذي هو بصدد معرفة وزنه ، وهذه العملية تعرف بالتقطيع ، وسبيل ذلك :

١ – ان يكتب الطالب البيت بالخط العروضي ، وهو خط يمثل ما ينطق من الكلمة ، ويضبطه بالشكل الكامل، فاذا كان الحرف مشدداً فك التشديد ورسم الحرف مرتين ساكناً ومتحركاً [١] ، واذا كان منوناً ألحق به نوناً اعتيادية ساكنة وهكذا ، أي أنه يكتب الكلمات حسبما يلفظها لا حسب قواعد الاملاء المتعارف عليها .

٢ – عليه ان يضع تحت كل حرف متحرك لا يليه ساكن ركزة (ں) وتحت كل حرف متحرك يليه ساكن خطيطاً (–) فالركزة تمثل حرفاً واحداً متحركاً والخطيط حرفين اولهما متحرك وثانيهما ساكن .

٣ – بعد ان ينتهي من نقل لغة الالفاظ الى لغة الرموز يستعمل قانوني « قابلية القسمة » و « التناظر » فاذا كان البحر مؤلفاً من ١٤ مقطعاً مثلاً أمكن تقسيمه الى جزئين يتألف كل جزء منهما من ٧ مقاطع ، وذلك حسب القانون الاول وهو قانون قابلية القسمة، والى ٣ و ٤ مقاطع اذا كان البيت مستهلاً بركزة (ں) اصلية (لا منقلبة عن شيء آخر نتيجة زحاف) أو بالعكس الى ٤ و٣ مقاطع اذا كان مستهلاً بخطيط اصلي وذلك حسب « قانون التناظر » .

٤ – بعد ان ينتهي من انزال الاعمدة او تقسيم الاشطر الى تفاعيل يحتاج الى نقل التفاعيل الرمزية الى تفاعيل لفظية وذلك بمراجعة الجدول الاول .

٥ – يرفع الاعمدة الى الاعلى بحيث تتقاطع مع الالفاظ وذلك بقراءتها من

---

(١) أوضح ابن عبد ربه ذلك في أرجوزته العروضية فقال :

أولــه والله أستعــينُ	أن يُعرف التحريك والسكونُ
من كل ما يبدو على اللسان	لا كل ما تخطه اليــدان
ويظهر التضعيف في الثقيل	تعــده حرفــين في التفصيل
مسكناً وبعــده محركــا	كنون كُنّا وكراء ىَىرَّكا

اسفل الى اعلى .

يتوصل الطالب الى معرفة البحر بمراجعة الجدول الثاني .

مثال تطبيقي

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل

بسقط اللوى بين الدخول فحومل

قفانب	كمنذكرى	حبيبن	ومنزلي
ں — —	ں — — —	ں — —	ں — ں —
فعولن	مفاعيلن	فعولن	مفاعلن

بسقطل	لوابيند	دخول	فحوملي
ں — —	ں — — —	ں — ں	ں — ں —
فعولن	مفاعيلن	فعول	مفاعلن

الجدول الأول

الاجزاء أو التفاعيل الثماني

الأصول : ١ — فعولن ں — — وقد تصبح فعول ں — ں

٢ — مفاعيلن ں — — — وقد تصبح مفاعلن ں — ں —

٣ — مفاعلتن ں — ں ں — وقد تصبح مفاعَلْتُنْ ں — — —

٤ — فاعلاتن — ں — — (او فاع : لا تن — ں : — —) وقد تصبح : فاعلا— ں — او فالاتن — .. — — —

الفروع : ٥ — فاعلن — ں — وقد تصبح فالن — .. —

٦ — مستفعلن — — ں — (او مستفع : لن — — ں : —)
وقد تصبح متفعلن ں — ں — او مستعلن — ں ں —

٧ — مُتَفاعلن ں ں — ں — وقد تصبح مُتْفاعلن — — ں —

٨ ـ مفعولات ـ ـ ـ ن[1] وقد تصبح مَفْعُلاتُ ـ ن ـ ن

الجدول الثاني

البحور الستة عشر

يضم الشعر العربي ٣٦ عروضاً و٦٦ ضرباً في ١٦ بحراً و ٥ دوائر. واليك الستة عشر بحراً في هيئاتها الاساسية وسوف ترى عندما نتفصل في دراستها كيف نستخرج منها مختلف الاعاريض والضروب وكيف ننظمها في دوائر خمس :

(١) بحر الطويل :

اطالت بلايانا سليمى فديتها
فعذنا بمغناها وطالت معاذيري[2]

اطالت	بلايانا	سليمى	فديتها
ن ـ ـ	ن ـ ـ ـ	ن ـ ـ	ن ـ ن ـ
فعولن	مفاعيلن	فعولن	مفاعلن

فعذنا	بمغناها	وطالت	معاذيري
ن ـ ـ	ن ـ ـ ـ	ن ـ ـ	ن ـ ـ ـ
فعولن	مفاعيلن	فعولن	مفاعيلن

(٢) بحر البسيط :

أبسط لنا يا فتى أعذاركم فاذا
لاقت لنا لم ندع في قومـــكم عِوَجَا

---

(١) أنكر الجوهري (أبو نصر اسماعيل بن حماد) على الخليل هذا الجزء وزعم أنه منقول من « مستفع : لن » مفروق الوتد لأنه لو كان تفعيـــلة أصلية لتركب منها بحر مستقـــل بذاته كسائر التفاعيل (ابن رشيق : العمدة ١/١١٤) .

(٢) قد لا يجد القارىء في أكثر هذه الأبيات المعدة لحفظ الأوزان أي معنى ولكنها من قبيل المتر الذي ذكره الأستاذ كمال ابراهيم في مقدمته .

أبسطلنا	يافتى	أعذاركم	فـــاذا
— ∪ — —	— ∪ —	— ∪ — —	— ∪∪
مستفعلن	فاعلن	مستفعلن	فعلن

لا قتلنا	لمندع	فيقومكم	عِوَجَا
— ∪ — —	— ∪ —	— ∪ — —	— ∪∪
مستفعلن	فاعلن	مستفعلن	فعلن

(٣) بحر المديد :

قد مددتم في منى طالبينـــا

هل تـــروني ابتغي طالباتي ؟

قد مددتم	فيمنـــا	طالبينـــا
— — ∪ —	— ∪ —	— — ∪ —
فاعلاتن	فاعلن	فاعلاتن

هلتروني	ابتغي	طالباتي
— — ∪ —	— ∪ —	— — ∪ —
فاعلاتن	فاعلن	فاعلاتن

(٤) بحر الوافر :

لقد وفرت مواهبنـــا عليكم

كما كثرت مساوئكم الينا

لقدوفرت	مواهبنا	عليكم
— ∪∪ — ∪	— ∪∪ — ∪	— — ∪
مُفاعَلَتُنْ	مفاعلتن	فعولن

كماكثرت	مساوئكم	الينا
— ∪∪ — ∪	— ∪∪ — ∪	— — ∪
مفاعلتن	مفاعلتن	فعولن

(٥) بحر الكامل :

كملت لكم خطرات ذي وصفت لكم
وافادني خطـــران ذا وصفا ليا

كملتلكم	خطراتذي	وصفتلكم
ںں — ں —	ںں — ں —	ںں — ں —
مُتفاعلن	متفاعلن	متفاعلن

وافادني	خطرانذا	وصفاليا
ںں — ں —	ںں — ں —	ںں — ں —
متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن

(٦) بحر الرمل :

كيف لاقت راملاتي اذ جرت
عند يحيي ما لقينا مــن هنا كا

كيفلاقت	راملاتي	اذ جرت
— ں — —	— ں — —	— ں —
فاعلاتن	فاعلاتن	فاعلن

عند يحيي	ما لقينا	منهما كا
— ں — —	— ں — —	— ں — —
فاعلاتن	فاعلاتن	فاعلاتن

(٧) بحر الرجز :

ارجز لنا يا صاحبي ان زرتنا
لا تنتحل من شعرنا مختــاريا

ارجز لنا	يا صاحبي	انزرتنا
— — ں —	— — ں —	— — ں —
مستفعلن	مستفعلن	مستفعلن

لا تنتحل	منشعرنا	مختاريا
— — ں —	— — ں —	— — ں —
مستفعان	مستفعلن	مستفعلن

(٨) بحر الهزج :

هزجنا في　　　بواديكم　　　فاجزلنّا　　　عطايانا

هزجنا في	بواديكم	فاجزلنّا	عطايانا
ں — — —	ں — — —	ں — — —	ں — — —
مفاعيلن	مفاعيلن	مفاعيلن	مفاعيلن

(٩) بحر السريع :

قد اسرعت　　　في عذلها　　　لا تفي

من بعدها　　　لا اختشي　　　عاذلاتْ

قد اسرعت	فيعذلها	لا تفي
— — ں —	— — ں —	— ں —
مستفعلن	مستفعلن	مَفْعُلا

منبعدها	لا اختشي	عاذلاتْ
— — ں —	— — ں —	— ں — ه
مستفعلن	مستفعلن	مَفْعُلاتْ

(١٠) بحر الخفيف :

لست ارجو　　　تخفيفهـــا　　　من عذابي

عن فؤادي　　　والـــوعيّ　　　من هواها

لستأرجو	تخفيفها	منعذابي
ـ ن ـ ـ	ـ ـ ن ـ ¦ ـ	ـ ن ـ ـ
فاعلاتن	مستفع ¦ لن	فاعلاتن

عنفؤادي	والوعتي	منهواها
ـ ن ـ ـ	ـ ـ ¦ ن ـ	ـ ن ـ ـ
فاعلاتن	مستفع ¦ لن	فاعلاتن

(١١) بحر المنسرح :

لا تسرحي يا نياق في بلدي
انعامنــا في عكاظ مسرحها

لا تسرحي	يا نياقُ	فيبلدي
ـ ـ ن ـ	ـ ن ـ ن	ـ نن ـ
مستفعلن	مَفْعُلاتُ	مستعلن

انعامنا	فيعكاظَ	مسرحها
ـ ـ ن ـ	ـ ن ـ ن	ـ نن ـ
مستفعلن	مفعلات	مستعلن

(١٢) بحر المجتث :

اجتث يدي ان أصابت من مالكم بعض حاجة

اجتثيدي	انأصابت	منمالكم	بعضحاجة
ـ ـ ن ¦ ـ	ـ ن ـ ـ	ـ ـ ن ¦ ـ	ـ ن ـ ـ
مستفع ¦ لن	فاعلاتن	مستفع ¦ لن	فاعلاتن

(١٣) بحر المقتضب :

يا قضيب قامتها قد خطرتَ في كبدي

يا قضيب	قامتها	قد خطرتَ	فيكبدي
ں — ں —	— ںں —	ں — ں —	— ںں —
مفعلات	مستعلن	مفعلات	مستعلن

(١٤) بحر المضارع :

يضارعن ردف سلمى واغصان معطفيها

يضارعن	ردفسلمى		وأغصان	مَعْطِفَيْها	
ں — — ں	ں —	— —	ں — — ں	ں —	— —
مفاعيل	فاع	لاتن	مفاعيل	فاع	لاتن

(١٥) بحر المتقارب :

سلامي على من قربنا حماها

فأمسى فؤادي يعاني بـــلاها

سلامي	علا من	قربنا	حماها
ں — —	ں — —	ں — —	ں — —
فعولن	فعولن	فعولن	فعولن

فأمسى	فؤادي	يعاني	بلاها
ں — —	ں — —	ں — —	ں — —
فعولن	فعولن	فعولن	فعولن

(١٦) بحر المتدارك :

سبقت دركي فاذا نفرت

سبقت اجلي فدنا تــلفي

سبقت	دَرَكِيْ	فاذا	نفرتْ
ںں —	ں ں —	ںں —	ںں —
فعلن	فعلن	فعلن	فعلن

سبقت	أجلَي	فدنا	تلفي
ںں ـ	ںں ـ	ںں ـ	ںں ـ
فعلن	فعلن	فعلن	فعلن

وهناك طريقة اخرى لحفظ البحور غير ما أوردناه في اعلاه وهي كما يلي :

١ ـ الطويل

طويل مدى الهجران من كنت أهواهُ اذاب فؤادي والتصبرُ افنـــاهُ
فعولن ـ مفاعيلن ـ فعولن ـ مفاعيلن[1] ولا تقتلوا النفس التي حـــرَّم اللهُ

٢ ـ البسيط

يبسط في أمـــلي أنّي أداهنهمْ خوفاً من الجور لما أن اعاينهمْ
مستفعلن ـ فاعلن ـ مستفعلن ـ فاعلن فأصبحوا لا يُرى الا مساكنُهمْ

٣ ـ المديد

فاعلاتن ـ فاعلن ـ فاعلاتن يا لبـــكرٍ انشرُوا لي كليبـــا

٤ ـ الوافر

أوافرُ كيد شعري في مزيدِ على رغم الاعـــادي والحسودِ
مفاعلـــتن ـ مفاعلتن ـ فعولـــن ألاَ بعُداً لعـــادٍ قومِ هـــودِ

٥ ـ الكامل

يا كامـــلاً سلّمْ وقـــلْ تعظيما للمُجْتَبَى خيرِ الورى تسليما
متفاعلن ـ متفـــاعلن ـ متفاعلن صَلّـــوا عليه وسلّموا تسليما

---

(١) هذه التفاعيل وجميع التفاعيـــل الأخرى المذكورة في أدناه ليست تقطيعاً لأي شطر من الأشطر الواردة ضمنهـــا بل هي على الوجـــه الذي نراه في الدوائر العروضية ، لغرض حفظ الأوزان ليس غير .

٦ – الرمل

رملٌ اكرمْ بــهِ من رمــلِ لــذةٌ للمختفي والمجتــلي
فاعــلاتن – فاعلاتنَ – فاعــلن والذي أطمع أنْ يغفــر لي

٧ – الرجز

الرجز المــوزون اذ تجزءوا اجزاؤه بين الــورى لا تُنــكرُ
مستفعلن – مستفعلن – مستفعلن يا ايهــا الذين آمنــوا اصبروا

٨ – الهزج

هزجتم يــا منى النفسِ عن الاوطان بالانسِ
مفاعيلــن – مفــاعيلن كأن لم تَغْنَ بالامسِ

٩ – السريع

سريعُ بحرٍ قــد سداه الحكيمْ كررْ عــلى سمعي بــه يا نديمْ
مستفعلن – مستفعلن – فــاعلن ذلك تقديــرُ العزيزِ العليمْ

١٠ – المنسرح

منسرحُ الشعر صاغه الاولُ ممن تراهم عن الهدى نــكلُوا
مستفعلن – مفْعُلاتُ – مستفعلن بدا لهــم سيئاتُ ما عَمِلوا

١١ – الخفيف

خَفَّ لمّا اردت اشدُو الخفيفــا لذَّ في مِسْمَعي فــكان طريفا
فاعلاتن – مستفع لن – فاعلاتن انَّ كيد الشيطان كان ضعيــفا

١٢ – المجتث

مجتث شعريَ ألقى في القلب منيَ عشْقا
مستفعلن – فاعلاتن واللهُ خيرٌ وأبقى

١٣ – المقتضب

اقتضبهْ حين صبا فن معشر الأدبا
مفعلات – مستفعلن مالـــه وما كسبا

١٤ – المضارع

مفاعيلن – فاعلاتن ايـــا محيي البلاد

١٥ – المتقارب

تقارب موعدُ جمعِ العصاه فيا أيهـــا الناسُ ادوا الصلاه
فعولن – فعولن – فعولن – فعولـ اقيموا الصلاةَ وآتـــوا الزكاه

١٦ – المتدارك

فاعلن – فاعلن – فاعلن – فاعلن جـــاءنا عامر سالماً غانما

مصطلحات أساسية

هناك مصطلحات اولية لا بد من الاطلاع عليها قبل الخوض في موضوع البحور . أهمها ما يلي :

١ – البيت : وهو السطر الواحد من الشعر ويتألف من شطرين يسمى اولهما « بالصدر » وثانيهما « بالعَجُز » .

٢ – البيت التام او الوافي[١] : وهو الذي لم يصبه جزء ولا شطر ولا نهك بل جاء تامّاً كما ورد في الدوائر العروضية، مع شيء من التحوير أحياناً كاصابة العروض او الضرب او كليهما بعلة من العلل .

---

(١) فان رأيت الجزء لم يذهب معا بالانتقاص فهو واف فاسمعا

٣ ــ الجزء : هو اسقاط « العروض » و « الضرب » من البيت أي حذف تفعيلة من آخر كل شطر ، ويسمى البيت اذ ذاك مجزوءاً (١) أي ينقصه « جزء » أو « تفعيلة » أو « ركن » .

٤ ــ الشطر : اسقاط شطر بأكمله من البيت ، واعتبار الشطر الباقي بيتاً كاملاً ، ويُعرف البيت في مثل هذه الحال « بالمشطور » (٢) .

٥ ــ النهك : اسقاط ثلثي البيت والاكتفـــاء بالثلث الباقي كبيت مستقل ويُعرف « بالمنهوك » (٣)

٦ ــ العروض : التفعيلة الاخيرة من الصدر وهي مؤنثة ، وقد تثنى فتقول عروضان وتجمع فتقول اعاريض .

٧ ــ الضرب : التفعيلة الاخيرة من العجز ، وهي مذكرة ، وقد تثنى فتقول ضربان ، وتجمع فتقول ضروب وأضرب .

٨ ــ الحشو : يشمل كل تفاعيـــل البيت عـــدا تفعيلتي العروض والضرب ، ويمكن ايضاح ذلك بصورة تخطيطية في البيت الآتي ، وهو من الطويل :

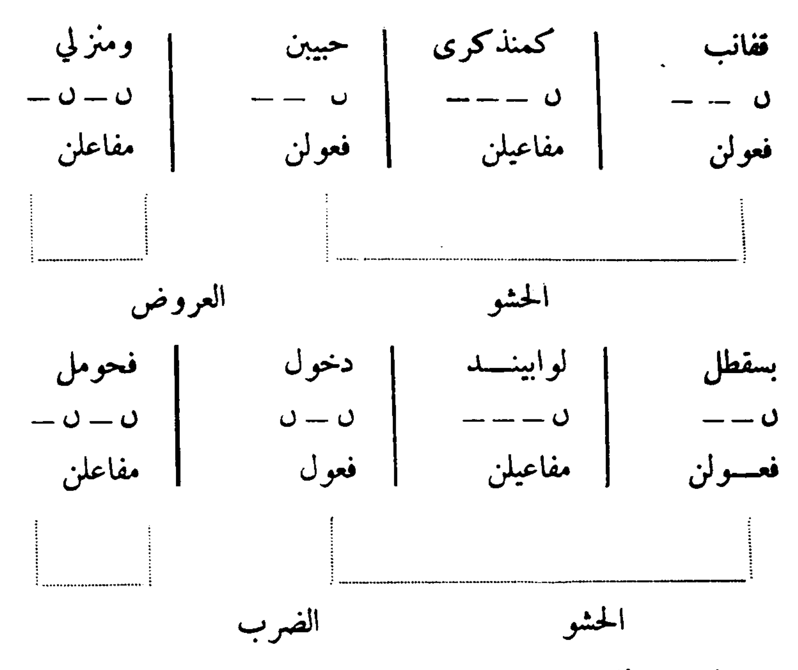
قفا نبك من ذكرى حبيبٍ ومنزلِ
بسقط اللـــوى بين الدَّخول فحوملِ

---

(١) وان يكن اذهبه النقصان ... فافهم ففي قولي لك البيان
فذلك المجزوء في النصفين ... اذا انتقصت منهما جزئين

(٢) والبيت ان نقصت منه شطره ... فذلك المشطور فافهم امره

(٣) وان نقصت منه بعد الشطر ... جزءاً صحيحاً من أخير الصدر
يبقى على جزئين ... فذلك المنهوك غـــير مين
(من ارجوزة ابن عبد ربه)



٩ ــ السبب الخفيف : وهو المقطع الطويل المؤلف من حرف متحرك وآخر ساكن ، ويرمز له بخطيط (ــ) نحو « سَمْ » و « فَمْ » .

١٠ ــ السبب الثقيل : وهو عبارة عن مقطعين قصيرين متجاورين ويرمز له بركزتين (ن ن) نحو « بِمَ » ، بكسر الباء وفتح الميم ، و « لِمَ » ، بكسر اللام وفتح الميم .

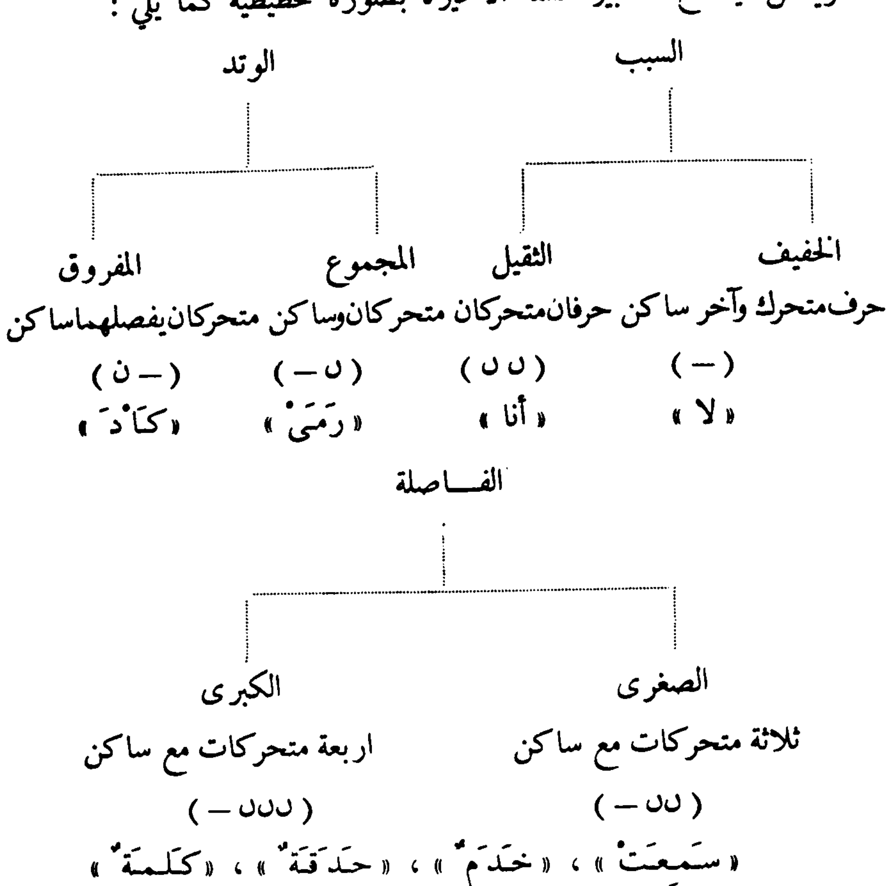
١١ ــ الوتد المجموع : وهو عبارة عن متحركين وساكن ويرمز له بركزة وخطيط (ن ــ) نحو « مَضَى » و « شَدَا » .

١٢ ــ الوتد المفروق : وهو عبارة عن متحركين بينهما ساكن ويرمز له بخطيط وركزة (ــ ن) « أي عكس الوتد المجموع » نحو « قام » و « نام » .

١٣ ــ الفاصلة الصغرى : وهي عبارة عن ثلاثة متحركات وساكن ن ن ــ نحو : « كَتَبَتْ » و « قَلَمٌ » .

١٤ ـ الفاصلة الكبرى : وهي عبارة عن اربعة متحركات وساكن ں ں ں ـ نحو « سَمَكَةٌ » و « عَتَلَةٌ » .

ويمكن ايضاح التعابير الستة الاخيرة بصورة تخطيطية كما يلي :



١٥ ـ الزحاف : هو حدوث تغيير في ثواني الاسباب ، وقد يكون ذلك في العروض او الضرب او الحشو ، ولكنه لا يلتزم ، وقد يكون الزحاف مفرداً او مزدوجاً ، وأهم أنواع الزحاف المزدوج : الخبل والبتر ، والاول خبن وطي والثاني حذف وقطع ، فاذا طبقنا الخبل على مستفعلن ـ ـ ں ـ بأن خبنّاها (أي حذفنا الثاني الساكن) اصبحت « مُتَفْعِلُنْ » ں ـ ں ـ

ومن ثم طويناها (اي حذفنا الرابع الساكن) اصبحت مُتَعِلُنْ ن ن ن ـ
واذا طبقنا البتر على «فاعلاتن» ـ ن ـ ـ ومن ثم قطعناها (بأن حذفنا آخر الوتد المجموع وسكنا ما قبله) غدا شكلها النهائي فاعِلْ ـ ـ (اي مبتوراً).

١٦ ـ العلة : هو احداث تغيير في تفعيلة العروض او الضرب بزيادة او نقص، وهي تلتزم باستثناء التشعيث (اي قطع رأس الوتد المجموع في نحو فاعلاتن ـ ن ـ ـ اذ تصبح فالاتن (ـ .. ـ ـ) لان التشعيث علة جارية مجرى الزحاف، وهاك جدولاً يبين الفروق بين الزحاف والعلة :

الزحاف	العلة
(١) لا يلتزم	تلتزم
(٢) يصيب حرفاً واحداً	تصيب اكثر من حرف
(٣) في ثواني الاسباب	في الاوتاد وفي الاسباب برمتها.

١٧ ـ السالم : ما سلم من الزحاف.

١٨ ـ الصحيح : ما خلا من العلة.

١٩ ـ المصمت : ما خالفت عروضه ضربه في الروي.

الدائرة الاولى (دائرة المختلف)

البحر الاول

بحر الطويل

طويل له دون البحور فضائل

ں — — | ں — — — | ں — ں | ں — ں —

فعولن	مفاعيلن	فعول	مفاعلن
ں — —	ں — — —	ں — ں	ں — ں —
		(مقبوضة)	(مقبوض)

من المستحسن ان نبدأ دراسة العروض بالبحر الطويل لان اكثر من ثلث الشعر العربي قديمه ووسيطه وحديثه قد نظم بهذا البحر ، ومن محسناته انه تام لا يكون مجزوءاً ولا مشطوراً ولا منهوكاً ، ونعني بذلك حذف العروض والضرب ، او حذف نصف تفاعيل البيت او ثلثيها على التوالي وهذا سبب تسميته بالطويل ، وقيل بل سمي طويلاً لان عدد حروفه يبلغ الثمانية والاربعين في حالة التصريع أي في حالة كون العروض والضرب من نفس الوزن والقافية . وليس بين بحور العربية بحر على هذا الطراز [1] ،

---

(١) ذكر الزجاج ان ابن دريد اخبره عن ابي حاتم عن الاخفش قال : سألت الخليل بعد ان عمل كتاب العروض : لم سميت الطويل طويلا ؟ قال . لانه طال بتمام اجزائه .

(العمدة : ١/١١٥)

وسبب عدم استعمال الطويل مجزوءاً هو ان هناك قاعدة تقول بعدم جواز الجزء في حالة ما اذا كانت التفعيلة المحذوفة اكثر حروفاً من التفعيلة التي قبلها ، فما يحذف هنا هو « مفاعيلن » المؤلفة من سبعة احرف في حين ان التفعيلة التي تسبقها « فعولن » مؤلفة من خمسة احرف ، ولا يسوغ الجزء الا اذا كان ما ألقي اقل او مساوياً لما يبقى كعروض وضرب .

واهم الاغراض التي يستعمل فيها الطويل : الحماسة والفخر والقصص ولذلك كثر في الشعر الجاهلي لانه اقرب الى الاسلوب القصصي في حين انه اقل وروداً نسبيّاً في شعر المولدين لانحرافهم عن هذا الاسلوب بعض الشيء ، فمعلقات امرىء القيس وزهير وطرفة [1] ولامية الشنفرى وقصيدة عبد يغوث الحارثي التي مطلعها :

الا لا تلوماني كفى اللوم ما بيا فما لكما في اللوم نفع ولا ليـا

كلها من البحر الطويل ؛ وقد استحسن الاوائل القافية المقيدة في الطويل الثاني فاكثروا من استعماله كقول امرىء القيس :

لعمرُك ما قلبي الى اهله بحرُّ ولا مقصرٍ يوماً فيـأتيني بقُرّْ

وليس في الشعر القديم ما جاء فيه الطويل الاول مقيداً إلاّ عـلى وجه الشذوذ المرفوض .

---

(١) ومطالعها كما يلي :

أ — لامرىء القيس :

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل بسقط اللوى بين الدخول فحومل (الضرب٢)

ب — لطرفة بن العبد :

لخولة اطلال ببرقـة ثهمد تلوح كباقي الوشم في ظاهر اليد

ج — لزهير بن ابي سلمى :

أمن أم أوفى دمنة لم تكلم بحومانة الدراج فالمتثلم

انواع الطويل

فعولن	مفاعيلن	فعولن	مفاعيلن
ں — —	ں — — —	ں — —	ں — — —
فعولن	مفاعيلن	فعولن	مفاعيلن
ں — —	ں — — —	ں — —	ں — — —

العروض مقبوضة وجوباً والضرب صحيح او مقبوض او محذوف :

أطالت بلايانا سليمى فديتهــا

فعذنا بمغنــاها وطالت معاذيري

ں — — | ں — — — | ں — — | ں — ں —

ں — — | ں — — — | ں — — | ں — — —

(الضرب سالم) الضرب الاول (١)

» معــاذري

ں — ں —

» » » (الضرب مقبوض) الضرب الثاني (٢)

وطال | معاذي

ں — ں | ں — —

فعول مفاعي

(القبض شبه واجب) الضرب محذوف

« الضرب الثالث (٣) »

التصريع بالزيادة :

اطالت بلايــانا سليمى لتدميري

فعذنا بمغنــاها وطالت معاذيري

ن ـ ـ | ن ـ ـ ـ | ن ـ ـ | ن ـ ـ ـ
مفاعيلن

ن ـ ـ | ن ـ ـ ـ | ن ـ ـ | ن ـ ـ ـ
مفاعيلن

التصريع بالنقص :

اطالت بلايـــانا بحب غـــرير
فعذنا بمغنـــاها ولام عذيـــري

ن ـ ـ | ن ـ ـ ـ | ن ـ ن | ن ـ ـ ـ ـ
مفـــاعي

ن ـ ـ | ن ـ ـ ـ | ن ـ ن
فعولُ
القبض شبه واجب | ن ـ ـ ـ ..
مفاعي

التقفيـــة :

اطالت بـــلايانا بحب مسامري
فعذنا بمغنـــاها وطالت معاذري

ن ـ ـ | ن ـ ـ ـ | ن ـ ن | ن ـ ن ـ
مفاعلن

ن ـ ـ | ن ـ ـ ـ | ن ـ ـ | ن ـ ن ـ
مفاعلن

– ١ –

العروض المقبوضة [١] والضرب الصحيح (او السالم) :

أ – قطع البيت الآتي للبارودي :

فيا سعد حدثني باخبـــار من مضى
فأنت خبـــير بالاحـــاديث يـــا سعد

فياسع	دحدثني	باخبا	رمنمضى
ں – –	ں – – –	ں – –	ں – ں –
فعولن	مفاعيلن	فعولن	مفاعلن

فأنت	خبيرنبل	احادي	ثياسعدو
ں – ں	ں – – –	ں – –	ں – – –
فعول	مفاعيلن	فعولن	مفاعيلن

تجده يتألف من تفعيلتين : (فعولن ں – –) و (مفاعيلن ں – – –) مكررة مرتين في كل شطر ، وتجد ان التفعيلة الاولى من العجز « الشطر الثاني » (فعولُ ں – ں) مقبوضة ومعنى ذلك انه حذف منها الخامس الساكن [٢] وهوكثير الورود في هذا البحر ومستحب ، كما انك تجد عروض هذا البيت مقبوضة ايضاً ، وهو شيء لازم في عروض هذا البحر ، ولو انه مستهجن في تفعيلة « مفاعيلن » الواقعة في الحشو ، في حين انك تجد الضرب صحيحاً وكل ما جاء على هذه الصورة التزم لان التزام العروض والضرب في القصيدة شيء اساسي .

---

(١) يجوز في لفظة « العروض » التذكير والتأنيث ، راجع « العقد الفريد » لابن عبد ربه (طبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ، ١٩٤٦) ج ٥ ص ٤٤٢ .

(٢) وان يزل خامسه المسكن فذلك المقبوض فهو محتمل

(ابن عبد ربه)

العروض المقبوضة والضرب المقبوض :

ب – قطع البيت الآتي للبارودي ايضاً :

وما أنا ممن تأسر الخمر لبه
ويملك سمعيه اليراع المثقب

رلبهو	سرلخم	نممنتأ	وما أ
ں – ں –	ں – –	ں – – –	ں – ں
مفاعلن	فعولن	مفاعيلن	فعول
(مقبوضة)			

المثقب	يراعل	كسمعيهل	ويمل
ں – ں –	ں – –	ں – – –	ں – ں
مفاعلن	فعولن	مفاعيلن	فعولُ
(مقبوض)			(مقبوضة)

تجد كلاً من العروض والضرب مقبوضين واذا ما وجد الضرب على هذه الصورة لَزِم .

العروض المقبوضة والضرب المحذوف المعتمد :

ج – قطع البيت الآتي لشوقي :

ومن يحمل الاشواق يتعبْ ويختلفْ
عليه قديمٌ في الهوى وجديدُ

ويختلف	فيتعب	مللأشوا	ومنيح
ں – ں –	ں – –	ں – – –	ں – –
مفاعلن	فعولن	مفاعيلن	فعولن

عليهي	قديمنفل	هواوَ	جديدُ
ن — —	ن — — —	ن — ن	ن — — ..
فعولن	مفاعيلن	فعولُ	مفاعي
		القبض	الضرب
		(شبه واجب)	(محذوف)

تجد العروض مقبوضة كسابقتها ، أما الضرب فمحذوف اي اصابته علة حذف السبب الخفيف من آخره [1] فانقلبت تفعيلة « مفاعيلن » ن — — — الى « مفاعي » ن — — وتجد التفعيلة التي تسبق الضرب المحذوف « مقبوضة » ن — ن والقبض في هذه الحال شبه واجب ، ويعرف هذا « بالاعتماد » .

— ٢ —

التصريع بالزيادة :

د — قطع البيت الآتي للبارودي :

هو البين حتى لا سلامٌ ولا ردُّ
ولا نظرةٌ يقضي بها حقَّهُ الوجدُ

هولبي	نحتالا	سلامن	ولاردو
ن — —	ن — — —	ن — —	ن — — —
فعولن	مفاعيلن	فعولن	مفاعيلن

(العروض مصرعه بالزيادة)

(١)
والعلل المسميات اللاتي ... تعرف بالفصول والغايات
تدخل في الضرب وفي العروض ... وليس في الحشو من القريض
منها الذي يعرف بالمحذوف ... وهو سقوط السبب الخفيف
في آخر الجزء الذي في الضرب ... او في العروض غير قول الكذب

(ابن عبد ربه)

ولا نظ	رتنيقضي	بها حق	قهلوجدو
ں — —	ں — — —	ں — —	ں — — —
فعولن	مفاعيلن	فعولن	مفاعيلن

تجد فيه العروض صحيحة (مفاعيلن ں — — —) على خلاف ما تعودته من مجيئها مقبوضة دائماً ، وتجد الضرب كذلك صحيحاً ، وقد ختم العروض والضرب بروي واحد هو الدال ومعنى ذلك ان الشاعر قد لاءم بين العروض والضرب في الوزن والقافية وهو ما يُعرف بالتصريع وتجده في جميع البحور ولا يقتصر على الطويل وحده ، وليس بالامكان تغيير العروض الا في حالة التصريع ، كما لا يجوز ايراد التصريع الا في مطلع القصيدة او عند الانتقال من موضوع الى آخر في القصيدة الواحدة لانه يُعتبر اذ ذاك مستهل قصدة جديدة .

التصريع بالنقص :

هـ — قطع البيت الآتي لشوقي :

يمد الدجى في لـوعتي ويزيدُ
ويبدىء بي في الهوى ويعيدُ

يمدد	دجى فيلو	عتيو	يزيدو
ں —	ں — — —	ں — ں	ں — — ..
فعولن	مفاعيلن	فعول	مفاعي

ويبد	ئبثيفل	هواو	يعيدو
ں — ں	ں — — —	ں — ں	ں — — ..
فعول	مفاعيلن	فعول	مفاعي

تجد العروض والضرب محذوفين والروي واحد هو الدال . اذن فقد

حصل هنا تصريع بالنقص على عكس التصريع الذي حصل في المثال السابق إذ كان بالزيادة .

التقفية :

و ــ قطع البيت الآتي لمعن بن اوس المزني [١] :

لعمرك ما أدري واني لأوجل
على اينـــا تعدو المنيـــة اول

لعمر	كما ادري	وانني	لأوجلو
ن ــ ن	ن ــــ ــــ ــــ	ن ــ ــ	ن ــ ن ــ
فعول	مفاعيلن	فعولن	مفاعلن

(العروض مقفاة)

علا أي	ينا تعدل	مني	تـــأوولو
ن ــ ــ	ن ــ ــ ــ	ن ــ ن	ن ــ ن ــ
فعولن	مفاعيلن	فعول	مفاعلن

تجد العروض والضرب من روي واحد ووزن واحد ، غير ان هذا لا يُعتبر تصريعاً ، لان العروض لم يدخل عليه تغيير في الوزن ليلائم الضرب زيادة أو نقصاً بل حصل توافق في الروي فحسب ويُعرف هذا « بالتقفية » .

(١) راجع ابن ابي الحديد : شرح نهج البلاغة (طبعـــة دار الفكر ، بيروت) . جـ ٢ ص ٢٠٣ حيث تجد بالاضافة الى البيت السالف البيتين التاليين من نفس القصيدة :

اذا أنت لم تنصف أخاك وجدته على طرف الهجران ان كان يعقل

ويركب حد السيف من أن تضيمه اذا لم يكن عن شفرة السيف مزحل

في حكاية طريفة رويت عن عبد الله بن الزبير ومعن بن أوس المزني في مجلس من مجالس معاوية .

الخرم :

حذف اول الوتد المجموع من اول البيت في مطلع القصيدة بحيث ان «فعولن» ں ـــ تصبح «عولن» ـــ وهو غير نادر في الشعر القديم، كما في قول الفرزدق :

لما رأيت الارض قد سدد أرضها ولم تر الا بطنها لك مخرجا
ـ ـ ں ـ ـ ـ ـ ں ـ ـ ں ـ ں ـ ں ـ ں ـ ـ ـ ں ـ ں ـ ں ـ ں ـ

دعوت الذي ناداه يونس بعدما ثوى في ثلاث مظلمات ففرجـا

ويعتقد بعض النقاد العروضيين المحدثين ان الخرم لا أساس له وانما هو ضرب من الخطأ وقع فيه نساخ الشعر بنسيان حرف في بداية المطلع كالواو او الفاء مثلاً .

واذا دخل عليه القبض مع الخرم قيل له «أثرم» اي ان فعولن ں ـــ تصبح عُولُ ـ ں

خلاصة البحث

ا ـ يتألف البحر الطويل من تكرار تفعيلتي (فعولن ں ـ ـ) و (مفاعيلن ں ـ ـ ـ) اربع مرات .

ب ـ لهذا البحر عروض واحدة [1] واجبة القبض (مفاعلن ں ـ ں ـ)

(١) خرج المتنبي على هذه القاعدة في قوله :

تفكره علم ومنطقه حكم وباطنه دين وظاهره ظرف

(راجع يتيمة الدهر للثعالبي المتوفي سنة ٤٢٩ هـ جـ ١ ص ١٣٣) اذ جاء فيها تعليقاً على هذا البيت : وقد خرج فيه عن الوزن لانه لم يجيء عن العرب مفاعيلن في عروض الطويل غير مصرّع وانما جاء مفاعلن . قال الصاحب : ونحن نحاكمه الى كل شعر للقدماء والمحدثين على بحر الطويل فما نجد له على خطئه مساعداً .

وثلاثة اضرب [1] :

الاول — صحيح (مفاعيلن ں — — —)

الثاني — مقبوض مثلها (مفاعلن ں — ں —)

الثالث — محذوف (مفاعي ں — — ..)

ج — القبض في (فعولن ں — —) قبل الضرب الثالث شبه واجب .

ويعرف سقوط الخامس من « فعولن ں — — » التي تسبق القافية في الضرب المحذوف « بالاعتماد » اي انه اعتمد به فقبض ولم تأت سالمة الا على قبح وقلة وهو على عكس الاعتماد في البحر المتقارب ، ذلك الاعتماد الذي يتطلب سلامة الجزء الذي يسبق القافية .

د — « التصريع » : تغيير في العروض لملاءمتها بالضرب وزناً وقافية ، زيادةً أو نقصاً .

ه — التقفية : مجرد اتفاق العروض والضرب وزناً وقافية دون ادخال اي تغيير في العروض زيادةً او نقصاً .

و — الخرم : اسقاط حرف من اول البيت في مطلع القصيدة .

التمرين الاول

قطع الابيات الآتية وبين ما فيها من زحافات وعلل ثم بين رقم العروض والضرب :

١ — منى ان تكن حقاً تكن احسن المنى والا فقد عشنا بها زمنا رغـــدا

---

(١) وعلى رأي سعيد بن مسعدة (الاخفش الاوسط) ان له ضرباً رابعاً هو المقيد بالسكون كما في قول الشاعر :

سيغني أبا الهندي عن وطب سالم اباريق لم يعلق بها وضر الزيت

(رسالة الغفران ، ١٨)

٢ ـ ولم أر أحلى من تبسم اعـين   غداة النوى عن لؤلؤ كان كامنا

٣ ـ كماة اذا استافوا الطلا فشرابهم   عصير نفوس الشوس لا خمر بابل

٤ ـ ابا منذر كانت غروراً صحيفتي   ولم اعطكم بالطوع مالي ولا عرضي

٥ ـ ستبدي لك الايام ما كنت جاهلاً   ويأتيك بالاخبار من لم تـزود

٦ ـ وان امرأ امسى واصبح سالماً   من الناس الا ما جنى لسعيد [١]

٧ ـ قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل   بسقط اللوى بين الدخول فحومل

٨ ـ ايقتلني دائي وأنت طبيبي   قريب، وهل من لا يرى بقريب ؟

٩ ـ أتت حجج بعدي عليها فأصبحت   كخط زبور في مصاحف رهبان [٢]

١٠ ـ على قدر اهل العزم تأتي العزائم   وتأتي على قدر الكرام المـكارم

١١ ـ لخولة أطلال ببرقة ثهمـد   تلوح كباقي الوشم في ظاهر اليد

١٢ ـ تقولين ما في الناس مثلك عاشق   جدي مثل من احببته تجدي مثلي

١٣ ـ بلوتك يا دنيا مـراراً كثيرة   فلم ترعيني في هواك قريـره [٣]

١٤ ـ اراجعة تلك الليالي كعهدها   الى الوصل ام لا يرتجى لي رجوعها ؟

١٥ ـ (ا) وحبات رمان لطاف كأنها   شوارد ياقوت لطفن عن الثقب

(ب) اشبهها في لونها وصفائها   بقطرات دمع وردت من دم القلب [٤]

١٦ ـ ابى الله الا ان اكون غريبةً   بيثرب لا اماً لديّ ولا أبـا [٥]

---

(١) البيت لامرىء القيس والبيتان الرابع والخامس لطرفة بن العبد واما العاشر والثاني عشر فللمتنبي .

(٢) لسعيد بن عبد الرحمن بن حسان بن ثابت الانصاري (راجع الجاحظ ، البيان والتبيين : ج ٢ ص ٣٦٤ والحيوان ٣/٥١ وقد نسبه صاحب عيون الاخبار ٢/١٢ الى حسان .

(٣) البيت لابي المظفر البلخي .

(٤) البيتان لابي الحسن الجوهري في وصف حب الرمان (اليتيمة : ٤/٢٩) .

(٥) البيت لنائلة بنت الفرافصة الكلبية يوم حملت الى عثمان بن عفان (رض) ، راجع « رسائل الجاحظ » تحقيق عبد السلام محمد هارون (القاهرة ، ١٩٦٤) ج ٢ ص ٤٠٠ من « رسالة في الحنين الى الاوطان » .

البحر الثاني

بحر المـــديد

فاعلاتن – فاعلن – فاعلاتن – فاعلن

– ن – – | – ن – | – ن – – | – ن –

فاعلاتن – فاعلن – فاعلاتن – فاعلن

– ن – – | – ن – | – ن – – | – ن –

رقم العروض ... رقم الضرب

صحيحة (١) قد مددتم في مـــنى طـــالبينا

– ن – – | – ن – | – ن – –

هل تـــروني ابتغي طا لبـــاتي ؟ (١) صحيح

– ن – – | – ن – | – ن – –

محذوفة (٢) » » » » | طالبي

– ن – – | – ن – | – ن –

فاعلن

» » » | طالبات

– ن – – | – ن – | – ن – • (٢) مقصور

فاعلات

» » » »

– ن – – | – ن – | – ن –

فاعلن

طالبا | » | »
— ب — | — ب — | — — ب —
فاعلن

(٣) محذوف | » | » | » | » | »
— ب — | — ب — | — — ب —
فاعلن

(٤) أبتر | طالب » | » | » | »
— — | — ب — | — — ب —
فـــاعل

(٣) محذوفة مخبونة

طلبي | » | » | » | »
— ب ب | — ب — | — — ب —
فعلن | فاعلن | فاعلاتن

(٥) محذوف مخبون | طلبا | » | » | »
— ب ب | — ب — | — — ب —
فعلـــن | فاعلن | فاعلاتن

سمي المديد مديداً لامتداد سباعيه حول خماسيه وخماسيه حول سباعيه ، وقيل سمي مديداً لامتداد سببين خفيفين في كل تفعيلة من تفعيلاته السباعية . وقيل بل سمي كذلك لامتداد الوتد المجموع في وسط اجزائه السباعية ، وهذا البحر قليل الورود نسبياً لثقله على السمع ، وقد قلبنا ديوان المتنبي فلم نجد له شيئاً على هذا البحر [١] ، وهو كما ترى مجزوء وجوباً ، وفي زحاف حشو

(١) وقد قال عنه المعري في لزومياته بيتيه الآتيين :

اذا ابنـــا اب واحد ألفيا   جواداً وعيراً فلا تعجب
فان الطويل ، نجيب القريض،   اخوه المـــديد ولم ينجب

المديد يجب الانتباه الى ما يُعرف « بالمعاقبة والمراقبة » ، فاما المعاقبة (على نحو ما يوضحها ابن رشيق في العمدة : ج ١ ص ١٢٧) فهي ان يتقابل سببان في جزئين ، فهما يتعاقبان السقوط : يسقط ساكن احدهما لثبوت ساكن الآخر ، ويثبتان جميعاً ، ولا يسقطان جميعاً ، والمعاقبة بين سببي جزئين من جميع الاوزان في اربعة انواع : المديد والرمل والخفيف والمجتث (وهو عند الجوهري ضرب من الخفيف) ، فإذا كان السبب في اول البيت او كان قبله وتد دخله الزحاف فهو بريء من المعاقبة ، اذ ليس قبله ما يعاقبه .

انواع المديد

— ١ —

العروض الصحيحة والضرب الصحيح :

(ا) قطع البيت الآتي لعدي بن ربيعة التغلبي المعروف « بالمهلهل » :

يا لَبَكرٍ أنشروا لي كليباً
يا لَبكرٍ أَينَ أين الفرارُ؟

يالبكرن	أنشرو	ليكليبن
— ب — —	— ب —	— ب — —
فاعلاتن	فاعلن	فاعلاتن

يا لبكرن	اينأي	نلفرارو
— ب — —	— ب —	— ب — —
فاعلاتن	فاعلن	فاعلاتن

تجده مؤلفاً من ست تفاعيل . عروضه صحيحة وكذلك ضربه ، وهذه هي العروض الاولى والضرب الاول .

العروض المحذوفة والضرب المقصور او المحذوف او الابتر :

(ب) قطع الابيات الآتية :

لا يغرن امرأ عيشُهُ

كل عيش صائر للزوالْ

عيشه	نمرأن	لا يغررن
— ں —	— ں —	— ں — —
فاعـــلا	فاعلـــن	فاعلاتن

(= فاعلن)
محذوفـــة

للزوالْ	صائرُنْ	كُلُلْلُعَيشِنْ
— ں —	— ں —	— ں — —
فاعلاتْ	فاعلنْ	فاعلاتن

(مقصور)

(ج) فالهوى لي قـــدر غالب

كيف اعصي القدر الغالبـــا ؟

غالبن	قدرن	فالهوا لي
— ں —	ںں —	— ں — —
فاعلا	فعلن	فاعلاتن
(= فاعلن) محذوفة	(مخبونة)	

كيفأعصل	قدرل	غالبا
— ں — —	ں ں —	— ں — ..
فاعلاتن	فعلن	فاعـــلا
	(مخبونة)	(= فاعلن) محذوف

(د) وثن يُعبد في روضةٍ
صيغ من در ومــــرجانِ

وثنيُعْ	بَدُ في	روضتن
ں ں — —	ں ں —	— ں — ..
فاعلاتن	فعلن	فاعلا
(مخبونة)		(= فاعلن) محذوفة

صيغْمِندُرْ	رِنْوَمَرْ	جَانِيْ
— ں — —	— ں —	— —
فاعلاتن	فاعلن	فاعل
		« ابتّر »

تجد عروض هذه الابيات الثلاثة الاخيرة على صورة « فاعلا — ں — .. » وقد نقلت الى « فاعلن » لتسهيل النطق بها ، فالعروض محذوفة وجوباً اي حذف منها سبب خفيف « — » (او مقطع طويل) .

اما الضرب فمقصور في البيت الاول (فاعلان — ں — °) اي اصيب بعلة القصر وهي حذف ثاني السبب الخفيف وتسكين ما قبله ؛ وفي البيت الثاني محذوف كالعروض (فاعلا — ں — ..) وفي البيت الثالث « ابتّر » (فاعل — —) اي اصيب بعلة مزدوجة :

الحذف + القطع = البتّر

وتفصيل ذلك ان التفعيلة (فاعلاتن ــ ں ــ ــ) اصيبت بالحــذف فأصبحت (فاعلا ــ ں ــ ..) ثم دخل عليها القطع وهو اسقاط آخر الوتد المجموع وتسكين ما قبله فصارت « فاعلْ بتسكين اللام » .

ويلاحظ في هذا البيت والذي قبله تفاعيل مخبونة من نمط (فعلن ںں ــ) و (فعلاتن ںں ــ ــ) وهي مستساغة في حشو هذا البحر ، والخبن هو حذف الثاني الساكن [1]

اذن فالعروض الثانية للمديد محذوفة واضربها ثلاثة : مقصور ومحذوف وابــتر .

— ٣ —

العروض المحذوفة المخبونة والضرب المحذوف المخبون او الابتر :

(هـ) قطع البيتين الآتيين :

شفّهُ ما شفّني فبَكَى
كُلّنَا يَبْكِي عَــلَى سَكَنِهْ

شَفْفَهُوْمَا	شَفْفَنِي	فَبَكَى
ــ ں ــ ــ	ــ ں ــ	ںں ــ
فاعلاتن	فاعلن	فعلن
		مخبونة
		(محذوفة)

(١) فكل جزء زال منه الثاني من كل ما يبدو على اللسان
وكان حرفاً شأنه السكون فانــه عندي اسمه مخبون
(ابن عبد ربه)

فعلن (مخبون) (محذوف)	فاعلن	فاعلاتن
سَكَنَهْ	كَيْفَعَلاَ	كُلُنَّايَبْ
ـ ب ب	ـ ب ـ	ـ ـ ب ـ
فعلن	فاعلن	فاعلاتن

(مخبون)

(محذوف)

(و) شَادِنٌ في عينِهِ حَوَرٌ
وَتَخَالُ الْوَجْهَ دِيْنَارَا

فعلن	فاعلن	فاعلاتن
حَوَرُنْ	عَيْنِهِيْ	شَادِنُنْفِيْ
ـ ب ب	ـ ب ـ	ـ ـ ب ـ
فعلن	فاعلن	فاعلاتن

(مخبونة)

(محذوفة)

فاعِلْ	فاعلن	فعلاتن
نَارَا	وَجْهَدِيْ	وَتَخَالُلْ
ـ ـ	ـ ب ـ	ـ ـ ب ب
فاعِلْ	فاعلن	فعلاتن
(أبتر)		(مخبونة)

تجد العروض فيهما محذوفة مخبونة (اي أسقط منهما ثاني السبب الخفيف) والخبن لازم هنا والضرب في البيت الاول محذوف مخبون مثلها وفي البيت الثاني ابتر (اي محذوف مقطوع).

ـ ٤ ـ

مشطور المديد

قطع البيت الآتي :

(ز) وَالمنَايَا رَصَدٌ لِلْفتَى حَيْثُ سَلَكْ

وَلْمَنَايَا	رَصَدُنْ	لِلْفَتَى حَيْ	تُسْلَكْ
— ں — —	ں ں —	— ں — —	ں ں —
فَاْعِلاتُنْ	فَعِلُنْ	فَاْعِلاتُنْ	فعلنْ

تجد ان تفاعيل المديد التي تُستخرج من دائرة (المختلف) والتي هي ثمان لم يبق منها في هذا البيت سوى أربع ، فهو اذن من مشطور المديد ، والشطر هو الابقاء على شطر واحد من البيت وجعله بيتاً كاملاً . ورغم ان موسيقاه جميلة فان ما نُظم عليه من شعر نزر يسير .

خلاصة البحث

للبحر المديد أربع أعاريض وسبعة اضرب :

رقم العروض		رقم الضرب
١	العروض الاولى ـ صحيحة وضربها صحيح مثلها [فاعلاتن ـ ں ـ ـ]	١
٢	العروض الثانية ـ محذوفة غير مخبونة وأضربها ثلاثة :	
	الاول : مقصور [فاعلاتْ ـ ں ـ ْ]	٢
	الثاني : محذوف مثلها [فاعلا ـ ں ـ]	٣
	الثالث : أبتر [فاعلْ ـ ـ]	٤
٣	العروض الثالثة ـ محذوفة مخبونة ولها ضربان :	
	الاول : محذوف مخبون [فعلا ںں ـ]	٥
	الثاني : أبتر [فاعل ـ ـ] [1]	٦
٤	العروض الرابعة ـ مشطورة صحيحة وضربها كذلك	٧
	ويجوز أن يخبن أحدهما أو كلاهما .	

(١) يمكن هنا اضافة ضرب ثالث الى العروض الثالثة وهو الضرب المشعث (فالاتن ـ . . ـ ـ) (والتشعيث هو قطع رأس الوتد المجموع الذي يتوسط التفعيلة) الا ان هذا الضرب نادر .

التمرين الثاني

زن الابيات الآتية وبين ما فيها من زحافات وعلل واوضح من اي الاعاريض والأضرب هي :

١ – اعلموا أني لكم حافظٌ   شاهداً ما كنتُ أو غــائبا
٢ – إنمــا الذلفاءُ ياقوتــةٌ   أخرجت من كيس دِهقانِ (١)
٣ – للفتى عقل يعيش بــه   حيث تهدي ساقه قدمه
٤ – يا لبينى أوقدي النّارا   فالذي تهوَيْنَ قــد حارا (٢)
٥ – إنمــا الدنيا بلاءٌ وكــدٌ   واكتئاب قــد يسوق اكتئابا
٦ – يا لقــومي إنني هــائمٌ   في غزالٍ لحظُــهُ قَاتِــلي
٧ – زادني لــومك اصرارا   ان لي في الحب انصــارا
٨ – مِنْ محبٍّ شفَّهُ سقَمُهْ   وتلاشَى لَحمُهُ وَدَمُهْ
٩ – مَنْ يتب عن حب معشوقهِ   لست عن حبي لــه تائبا
١٠ – يا وميض البرق بين الغمامْ   لا عليها بل عليك السلامْ
١١ – يا كثير الهجر لا تنس وصلي   واشتغالي بك عن كل شغلي
١٢ – كل شيخ ان رأى في المنام ما مضى   ود لو عاد شباب مع الصفو انقضى
١٣ – كل من حــانت منيته   لم يدافع دونــه حرسه
١٤ – ليس من بعد الصبا امل   لامرىء يهوى غصــون البــان
١٥ – المشيدات التي رُفِعَتْ   أربعٌ من أهلها دُرُسُ (٣)
١٦ – كلهم اخفت جوانحه   مارداً في الصدر خنّاسا (٤)

---

(١) اليتيمة ٢/٧٤ وهذا البيت وسابقه غير منسوبين لقائل اما البيت اللاحق فلطرفة بن العبد .
(٢) البيت لطرفة بن العبد ويقول الشجاعي بل هو لعدي بن زيد .
(٣) و (٤) من لزوميات المعري .

١٧ ــ لم يَحِرْ في ليلــةِ أحَدٌ وابــن ابراهيم كوكبُهُ [١]
١٨ ــ ايها العائبُ عند آمّ زيدٍ أنت تفدي من أراك تعيبُ [٢]
١٩ ــ ردني بالــذل صاحبهُ إذ رأى أني أطــالبُهُ [٣]
٢٠ ــ واعلمنْ ان كنت تجهلُــهُ ان عرض المــرء حاجبُهُ
٢١ ــ فيــه تبدو محاسنُهُ وبــه تبدو معايبُهُ [٤]

(١) لابي المعتصم : شرح العكبري لديوان المتنبي ، ج ٢ ص ٣٤٤ هـ ١
(٢) لعدي بن زيد : شرح العكبري لديوان المتنبي ، ج ٢ ص ٤٥ هـ ٢
(٣) لأحمد بن ابي طاهر : راجع « كتاب الحجاب » في « رسائل الجاحظ » تحقيق عبد السلام محمد هارون ، القاهرة ، ١٩٦٤ ، ج ٢ ص ٦٥
(٤) لابن ابي كامل ، نفس المصدر ، ج ٢ ص ٤١

البحر الثالث

بحر البسيط

مستفعلُنْ	فاعلنْ	مستفعلُنْ	فاعلُنْ
— — ں —	— ں —	— — ں —	— ں —

مُسْتَفْعِلُنْ	فاعلُنْ	مستفعلُنْ	فاعلُنْ
— — ں —	— ں —	— — ں —	— ں —

رقم العروض   التـــام   (١)   رقم الضرب

أبسطْ لَنَا	يَا فَتَى	أعْذَارَكُمْ	جُمَلاً
— — ں —	— ں —	— — ں —	ں ں —
مستفعلن	فاعلن	مستفعلن	فعلن

(١)   « مخبونة »

إذْ أنّنا	لَمْ نَزَلْ	إخوانَكُمْ	أبَدَا
— — ں —	— ں —	— — ں —	ں ں —
مستفعلن	فاعلن	مستفعلن	فعلن

« مخبون »

ابسطْ لَنَا	يَاْ فَتَى	أعْذَارَكُم	جُمَلاً
— — ں —	— ں —	— — ں —	ں ں —
مستفعلن	فاعلن	مستفعلن	فعلن

مخبونة

إذْ أنّنا	لَمْ نَزَلْ	إخوانَكُمْ	دَوْمَا (٢)
— — ں —	— ں —	— — ں —	— —
مستفعلن	فاعلن	مستفعلن	فاعلْ

« مقطوع »

المجزوء :

(٢)

ابسط لنا	يا فتى	اعذاركم
— — ں —	— ں —	— — ں —
مستفعلن	فاعلن	مستفعلن

(مجزوءة صحيحة)

إذ أننا	لم نزل	اخوان خيرْ
— — ں —	— ں —	— — ں — ه
مستفعلن	فاعلن	مستفعلانْ

(٣)

(مذال)

« ابسط لنا	يا فتى	اعذاركم
— — ں —	— ں —	— — ں —
مستفعلن	فاعلن	مستفعلن

(مجزوءة صحيحة)

اذ اننا	لم نزلْ	اخوانكم
— — ں —	— ں —	— — ں —
مستفعلن	فاعلن	مستفعلن

(٤)

(مجزوء صحيح)

« ابسط لنا	يا فتى	اعذاركم
— — ں —	— ں —	— — ں —
مستفعلن	فاعلن	مستفعلن

(مجزوءة صحيحة)

إذ اننا	لم نزلْ	إخوانا
— — ں —	— ں —	— — —
مستفعلن	فاعلن	مستفعلْ

(٥)

(مقطوع)

	أبسط لنا	يا فتى	أعذارا
(٣)	— — ں —	— ں —	— — —
	مستفعلن	فاعلن	مستفعلْ
			(مقطوعة)

إذ انّنا	لم نزلْ	إخوانا	
— — ں —	— ں —	— — —	(٦)
مستفعلن	فاعلن	مستفعلْ	
		(مقطوع)	

	أبسط لنا	يا فتى	بعذرٍ
(٤)	— — ں —	— ں —	ں — —
	مستفعلن	فاعلن	فعولن
			(= متفعلْ)
			مخبونة مقطوعة

إذْ أنّنَا	لَمْ نَزَلْ	كإخوَهْ	
— — ں —	— ں —	ں — —	(٧)
مستفعلنْ	فاعِلُنْ	فعولن	
		(= متفعلْ)	
		مخبون مقطوع	

سمي البسيط بسيطاً لانبساط اسبابه (أو مقاطعه الطويلة) اي تواليها في مستهل تفعيلاته السباعية . وقيل لانبساط الحركات في عروضه وضربه في حالة خبنهما اذ تتوالى فيهما ثلاث حركات ، ويجوز استعمال هذا البحر مجزوءاً وغير مجزوء . ويخرج كالطويل والمديد من دائرة واحدة هي « دائرة المختلف » لاختلاف نوعية التفاعيل في البحر الواحد . ولا يجيء عروض وضرب البسيط التام صحيحين الا شذوذاً . فالاصل فيهما ان يكونا مخبونين .

والبسيط قريب من الطويل ولكنه لا يتسع لاغراض كثيرة مثله ولو انه يفضل عليه من حيث الرقة ، وعلى هذا الاساس نجده اكثر توفراً في شعر المولدين منه في شعر الجاهليين ، فممّا جاء في الشعر الجاهلي [1] على هذا الوزن قول تأبط شرًّا :

يا عيدُ مَالَكَ مِنْ شوقٍ وايراقِ

مستفعلن	فعلن	مستفعلن	فـــاعلْ
— — ں —	ں ں —	— — ں —	— —

ومن خيال على الابـــوابِ طرّاقِ

متفعلن	فاعلن	مستفعلن	فاعلْ
ں — ں —	— ں —	— — ں —	— —

وقول عبدة بن الطبيب :

هَلْ حَبْلُ خَوْلَةَ بَعْدَ الهَجْرِ موصولُ

مستفعلن	فعلن	مستفعلن	فاعــــل
— — ں —	ں ں —	— — ں —	— —

ام انتَ عنها ببعدِ الدار مشغولُ ؟

مستفعلن	فاعلن	مستفعلن	فاعلْ
— — ں —	— ں —	— — ں —	— —

---

(١) المعلقة الثامنة وهي للأعشى على هذا الوزن ومطلعها :

ودع هريرة ان الركب مرتحل وهــل تطيق وداعاً ايها الرجل

وكذلك المعلقة التاسعة وهي للنابغة الذبياني ومطلعها :

يادار مي	ية بال	علياء فالسـ	ـند	أقوت وطا	ل علي	ها سالف الا	أمد
— — ں —	ں ں —	— — ں —	ں ں —	— — ں —	ں ں —	— — ں —	ں ں —
مستفعلن	فعلن	مستفعلن	فعلن	مستفعلن	فعلن	مستفعلن	فعلن

ومما ورد على هذا الوزن من شعر المولدين قول ابن زريق :

لاَ تَعْذُلِيهِ فَإِنَّ العَذْلَ يُوجِعُهُ

– – ں –	– ں –	– – ں –	ں ں –
مستفعلن	فاعلن	مستفعلن	فعـلن

قد قلتِ حَقّاً ولكنْ لَيْسَ يَسْمَعُهُ

– – ں –	– ں –	– – ں –	ںں –
مستفعلن	فاعلن	مستفعلن	فعلن

وقصيدة « فتح عمورية [1] » لأبي تمام ، ومطلعها :

السيف اصدق انباء من الكتبِ

– – ں –	ں ں –	– – ں –	ں ں –
مستفعلن	فعلن	مستفعلن	فعلن

في حده الحد بين الجد واللعبِ [2]

– – ں –	– ں –	– – ں –	ں ں –
مستفعلن	فاعلن	مستفعلن	فعلن

انواع البسيط

– ١ –

العروض المخبونة والضرب المخبون او المقطوع :

قطع ما يلي :

أ – لاَ تسألي النّاسَ مَاْ مَاْلِيْ وَكَثْرَتُهُ

وسـائلي القَومَ مـا مَجْدِيْ وَمَا خُلُقِيْ

(١) عمورية هي مدينة بورصة المعروفة .

(٢) سليمان البستاني ، « الياذة هوميروس » معربة نظماً (مطبعة الهلال مصر ، ٩٠٤ . ص ص ٩١ – ٩٢) .

لاتَسْأَلِنْ	نَاسَ مَا	مَا لِيَوْكَتْ	رَتُهُوْ
— — ∪ —	— ∪ —	— — ∪ —	∪ ∪ —
مستفعلن	فاعلن	مستفعلن	فعلن
			« مخبونة »

وسائِلِلْ	قَوْمَمَا	مَجْدِ يومَا	خُلُقِي
∪ — ∪ —	— ∪ —	— — ∪ —	∪ ∪ —
متفعلن	فاعلن	مستفعلن	فعلن
« مخبونة »			« مخبونة »

تجد العروض والضرب مخبونين ، والخبن هنا لازم ؛ كما ان التفعيلة الاولى من الشطر الثاني مخبونة وهو امر جائز في حشو هذا البحر ، وقد تكون تفعيلة مستفعلن مطوية ايضاً (مستعلن — ∪∪ —) والطي حذف الرابع الساكن [١] .

ب — يا طالب المجد دون المجد ملحمة
في طيها خطر بالنفس والمـال

يا طالبل	مجددو	نلمجدمل	حمتن
— — ∪ —	— ∪ —	— — ∪ —	∪ ∪ —
مستفعلن	فاعلن	مستفعلن	فعلن
			« مخبونة »

فيطيبها	خطرن	بنفسول	مالي
— — ∪ —	∪ ∪ —	— — ∪ —	— —
مستفعلن	فعلن	مستفعلن	فاعلْ
	« مخبونة »		« مقطوع »

---

(١) والرابع الساكن اذ يزول فذلك المطوي لا يحول
(ابن عبد ربه)

تجد ان العروض لا تزال مخبونة ، اما الضرب فمقطوع ومعنى ذلك سقوط ساكن الوتد المجموع وتسكين ما قبله ، والقطع علة لازمة .

— ٢ —

مجزوء البسيط

قطع ما يلي :

جـ — يا صـــاح قد اخلفت اسماء ما
كانت تمنيك من حسن الوصالْ

باصاحقد	اخلفت	اسماءما
— — ں —	— ں —	— — ں —
مستفعلن	فـــاعلن	مستفعلن

« مجزوءة صحيحة »

كانتتمنْ	نيكمِنْ	حُسنلوصا	لْ
— — ں —	— ں —	— — ں —	•
مستفعلن	فاعلن	مستفعلانْ	ں

« مـــذال »

د — ماذا وقو في عَلَى ربعٍ خَلاَ
مخلولقٍ دارسٍ مُسْتَعْجِمٍ ! (١)

ماذا وقو	فيعلا	ربعنخلا
— — ں —	— ں —	— — ں —
مستفعلن	فاعلن	مستفعلن

(١) اليتيمة ، ٢/٧٥

مستعجمي	دارسن	مخلولقن
— — ب —	— ب —	— — ب —
مستفعلن	فاعلن	مستفعلن

هـ — سيروا معاً إنمــا مِيْعَادُكُمْ
يومَ الثّلا ثابِبَطْ نِ الْــوَادِيْ

ميعادُكُمْ	إننَمَا	سيرُومَعَنْ
— — ب —	— ب —	— — ب —
مستفعلن	فاعلن	مستفعلن

« مجزوءة صحيحة »

نِلْوادِي	ثابِبَطْ	يومثلا
— — —	— ب —	— — ب —
مستفعلْ	فاعلن	مستفعلن

« مقطوع »

تجد هذه الابيات كلها من مجزوء البسيط وعروضها جميعاً صحيحة « مستفعلن — — ب —» غير ان الضرب الاول مذال « مستفعلان — — ب — ه » اي طرأت عليه علة « التذييل » والتذييل زيادة حرف ساكن بعد مد على آخر الوتد المجموع وهو لازم والضرب الثاني صحيح كالعروض « مستفعلن — — ب — » والضرب الثالث مقطوع « مستفعلْ — — — » (اي أُسقط ساكن وتده المجموع وسكّن ما قبله) .

العروض والضرب المقطوعان :

وكُلُّ ذِي إبلٍ مَوْرُوْثُ
وكُلُّ ذي سَلَبٍ مَسْلُوْبُ

وكللذي	ابلن	موروثو
— ں — ں	— ں ں	— — —
متفعلن	فعلن	مستفعلْ
«مخبونة»	«مخبونة»	«مقطوعة»

وَكُلُلْلُذِيْ	سَلَبِنْ	مَسْلُوْبُوْ
— ں — ں	— ں ں	— — —
متفعلن	فعلن	مستفعل
«مخبونة»	«مخبونة»	«مقطوع»

تجد ان العروض مقطوعة وهي العروض الثالثة والضرب مقطوع كذلك وهو الضرب السادس .

مخلع البسيط :

إقْبَلْ مِنَ النّاس ما تيسرْ ودع من الناس ما تعسرْ

اقبلمن	ناسما	تيسرْ
— ں — —	— ں —	— — ں
مستفعلن	فاعلن	فعولن
		«= متفعل»
		«مخبونة مقطوعة»

ودعمن	ناسما	تعسرْ
— ں — ں	— ں —	— — ں
متفعلن	فاعلن	فعولن
«مخبونة»		«= متفعل»
		«مخبون مقطوع»

نجد ان العروض والضرب مخبونان مقطوعان وهما يلزمان ، وقد قيل ان هذا الوزن خلع من البسيط فهو مخلع البسيط ولا يجوز في تفاعيله الطي « مستعلن — ں ں — » الا على شذوذ[1] .

ويضيف العروضيون المحدثون عروضاً اخرى للبسيط هي مشطور البسيط ولا أهمية لها من الناحية الكلاسيكية الا ان الشعراء المتأخرين اكثروا من استعمالها وعلى رأسهم احمد شوقي في قصيدته « وصف حفلة الباليه » ولعله وجد الوزن مما يلائم حركات ارجل الراقصين في الحفلة فاختاره لقصيدته هذه التي يقول فيها :

تلك شموسُ الدّجى أمْ ظَبَيَاتُ الخِيَمْ
تقبــل في موكب شق سنـــاه الظلمْ
انتــثرت لؤلؤاً في المهجات انتظمْ
تمـــرح في مأمن مثل حمام الحـــرمْ

— ں ں —	— ں —		— ں ں —	ں —
مستعلن	فاعلن		مستعلن	فاعـــلن
	« مطويّة »		« مطويّة »	

(1) وقد نظمت المعلقة العاشرة ، معلقة عبيد بن الأبرص ، على هذا الوزن ، ومطلعها :

اقفر من	اهله	ملحوبُ		فالقطبيـ	يات فالذ	ذنوبُ
— ں ں —	— ں —	— — —		— — ں —	— ں —	ں — —
مستعلن	فاعلن	مستفعل		مستفعلن	فاعلن	متفعل

وهي التي قال عنها المعري في لزومياته :

وقد يخطىء الرأي امرؤ وهو حازم كما اختل في وزن القريض عبيد

ومن الابيات الخارجة على الوزن في هذه القصيدة قوله :

والمرء ما	عاش في	تكذيب		طول الحيا	ة له	تعذيب
— — ں —	— ں —	— — —		— — ں —	ں ں —	— — —
مستفعلن	فاعلن	مستفعل		مستفعلن	فعلن	مستفعل

وكان عبيد بن الأبرص من المعمرين قتله النعمان بن المنذر يوم بؤسه .

خلاصة البحث

للبسيط أربع اعاريض وسبعة أضرب :

رقم العروض	رقم الضرب
«١» العروض الأولى مخبونة ولها ضربان :	
الاول : مخبون كذلك « فعلن ںں ــ »	«١»
الثاني : مقطوع « فاعلْ ــ ــ »	«٢»
«٢» العروض الثانية مجزوءة صحيحة ولها ثلاثة أضرب :	
الاول : مذال « مستفعلانْ ــ ــ ں ــ ْ »	«٣»
الثاني : صحيح كذلك « مستفعلن ــ ــ ں ــ »	«٤»
الثالث : مقطوع « مستفعلْ ــ ــ ــ »	«٥»
«٣» العروض الثالثة مقطوعة وضربها مقطوع مثلها « مستفعلْ ــ ــ ــ »	«٦»
«٤» العروض الرابعة مخبونة مقطوعة وضربها مثلها « متفعلْ ں ــ ــ »	«٧»

ويعرف الوزن بمخلع البسيط[١] .

دائرة المختلف

بانتهائنا من دراسة البحر البسيط نكون قد اتممنا دراسة الدائرة العروضية الاولى المعروفة بدائرة المختلف ، واليك تكوينها :

---

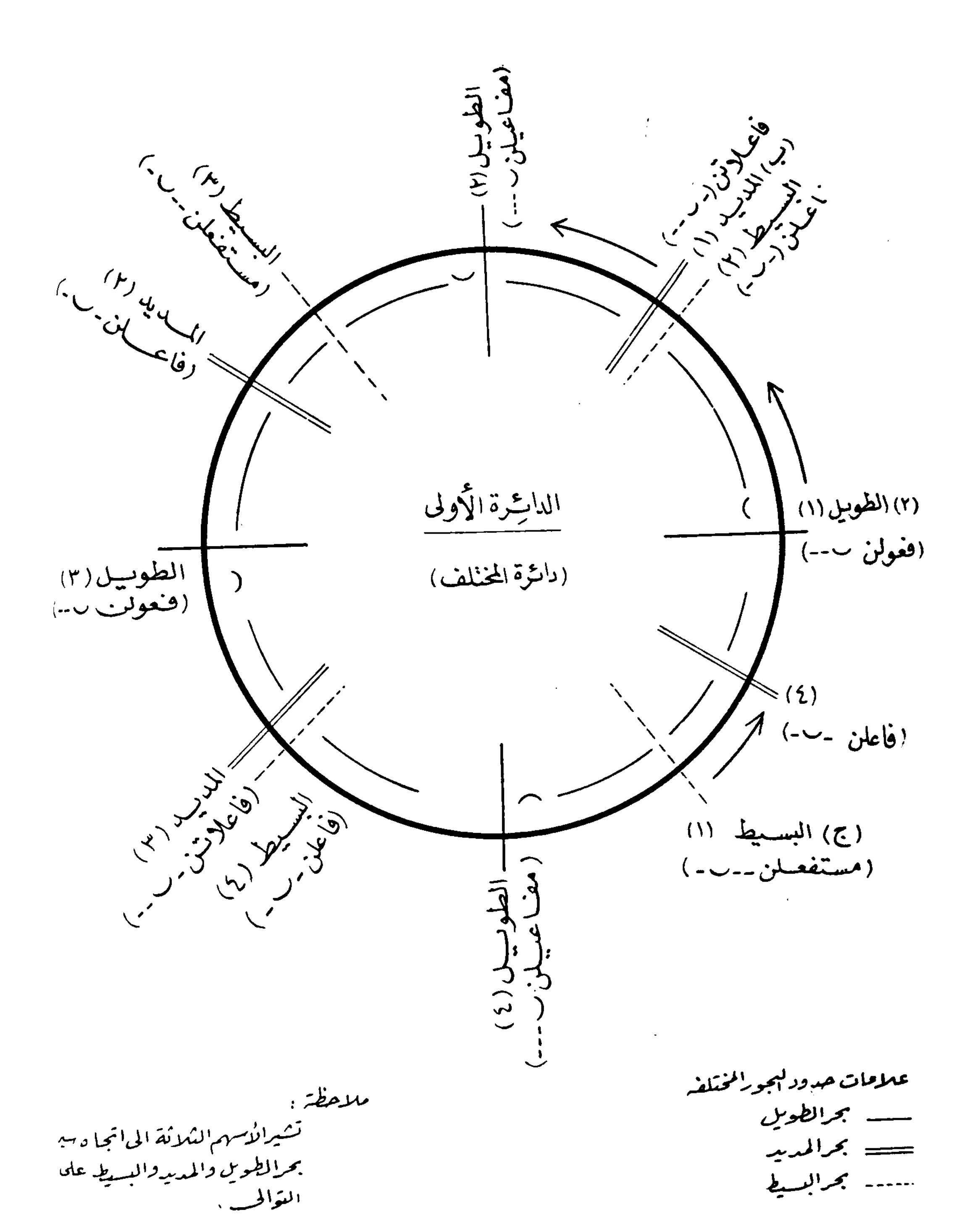
(١) بوسعنا ان نضيف الى هذه المجموعة ثلاث اعاريض وثلاثة اضرب اخرى وهي :

«٥» العروض الخامسة : مشطورة صحيحة وهي الضرب في الوقت ذاته «٨»

«٦» « السادسة « مذالة « « « « « «٩»

«٧» « السابعة « مقطوعة « « « « « «١٠»

ولكنها نادرة فاعرضنا عن ادخالها في صلب الموضوع .



ملاحظة:

تشير الأسهم الثلاثة الى اتجاه سير بحر الطويل والمديد والبسيط على التوالي.

طريقة الرسم :

ارسم شكلاً دائرياً وقسم محيطه الى اربعة اقسام متساوية وابدأ بوضع رموز بحر الطويل مدوناً في الربع الأعلى الأيمن « فعولن ن — — » وفي الربع الأعلى الأيسر « مفاعيلن ن — — — » وفي الربع الأدنى الأيسر « فعولن ن — — » وفي الربع الأدنى الأيمن « مفاعيلن ن — — — » .

ولاستخراج البحر المديد اترك وتداً مجموعاً من بداية الطويل « ن — » الواقعة على الجهة اليمنى » مباشرة واشر بخطوط متوازية وضع رموز « فاعلاتن — ن — — » في الربع الأعلى هذه المرة و « فاعلن — ن — » في الربع الأيسر و « فاعلاتن — ن — — » في الربع الاسفل و « فاعلن — ن — » في الربع الايمن .

ولكيما تشير الى البحر البسيط على نفس الدائرة انزل الى اسفل كلمة الطويل « الواقعة على الجهة اليمنى » بمقطعين طويلين اي سببين خفيفين « — — » واحصر بخطين متوازيين في الربع الايمن تفعيلة « مستفعلن — — ن — » وفي الربع الأعلى « فاعلن — ن — » وفي الربع الأيسر « مستفعلن — — ن — » وفي الربع الأسفل « فاعلن — ن — »(١)

وبوسع الانسان ان يستخرج من هذه الدائرة (كما في الدوائر الاخرى التي ستلي) بحوراً مهملة لم تصطنعها العرب ولم ترد في دواوين شعرائهم الا أنها مع ذلك تحت تصرف اي شاعر يريد ان يجعل لها مكاناً في دواوين الاجيال المقبلة .

---

(١) وقد ذكر ابن عبد ربه هذه الدائرة في أرجوزته بقوله :

اولها دائرة الطويل	وهي ثمان لذوي تفضيل
مقسم الشطر على ارباع	بين خماسي الى سباعي
حروفه عشرون بعد أربعه	قد بينوا لكل حرف موضعه
تنفك منها خمسة شطور	يفصلها التفعيل والتقدير
منها الطويل والمديد بعده	ثم البسيط يحكمون سرده
ثلاثة قالت عليها العرب	واثنان صدوا عنهما ونكبوا
فهذه صورتها كما ترى	وذكرها مبيناً مفسرا

التمرين الثالث

زن الابيات الآتية وبين ما فيها من زحافات وعلل وتصريع بالزيادة والنقص :

١ – يا حار لا أرمين منكم بداهيه
لم يلقهـا سوقة قبلي ولا مـلك [١]

٢ – قد اشهد الغـارة الشعواء تحملني
جرداء معروقـة اللحيين سرحوب

٣ – انا ذممنـا على مـا خيلت
سعد بن زيد وعمـرو من تميـم

٤ – ما هيـج الشوق من اطـلال
اضحت قفـاراً كوحي الـواحي

٥ – أضحى التنائي بديلا من تدانينا
وناب عن طيب لقيانا تجـافينـا

٦ – لا تلتمس موعداً مـن مخلف
ولا تعش طـالباً مـا لم يـتم

٧ – ما لي أرى أجمـل الاسفار
بالخوض في ابحر الاشعـار ؟

٨ – والله لا استطيـع صدك
ولا اريـد الحيـاة بعـدك

٩ – أجارك الله يا جميـلاً تتيـه في حسنه العقول

١٠ – أراك يـا فاتني كالـوردة النـاضره

---

(١) لزهير بن ابي سلمى .

١١ – مضت ليـالي الهوى وظـل ذاك الودادْ

١٢ – يـا ربـة الخفرِ وبهجـة النظـرِ

١٣ – بدت من الخدرِ ابهى مـن البـدرِ

١٤ – اذا بدا انتهبت عيني محاسنه وذلّ قلبي لعينيـه فينتهكُ

١٥ – حور سقتني كأس الموت اعينها
ماذا سقتنيه تـلك الاعين الحـورُ

١٦ – اعقبتهـا للتي واصلتها
بالهجر لمـا رأت شيب القـذال

١٧ – ما أطيب العيش الا انـه
عن عاجل كلـه متروكُ

١٨ – خلقت من بهجـة وطيبِ
د خلق الناس من تـرابِ

١٩ – كأنه فضـة مسبوكـة
او ذهب خـالص مسبوكُ

٢٠ – خلّ الصبا عنك واختم بالنهى عملاً
فان خاتمة الاعمـال تكفيرُ

٢١ – والخير والشر مقرونان في قرن
فالخير متّبَعٌ والشر محذورُ

٢٢ – وزاده كلفاً بالحب ان منعت
احب شيء الى الانسان ما مُنِعا (١)

---

(١) البيت للاحوص .

التمرين الرابع

الابيات الآتية من دائرة المختلف زنها وبين بحورها واشرح اعاريضها وضروبها :

١ ــ خليق بأهل الفضل انماء بستاني
بتقديـــر آرائي وتصـــوير احساني

فحق على الاعـــلام تعزيز بعضهم
ليسطع نور الفكر في كل ميـــدانِ

٢ ــ يا ليلـــة ليس في ظلمائها نور
الا وجوهـــاً تضاهيها الدنـــانيرُ

٣ ــ يا خليلي نـــابني سَهَدِي
لم تنم عيني ولم تكدِ

٤ ــ قتلت نفساً بغير نفس
فكيف تنجو مـــن العذاب ؟

٥ ــ وزهر كساه الحسن ثوباً
سليمان لم يلبس نظـــيرَهْ

٦ ــ يا طالباً في الهوى ما لا ينالْ
وسائلاً لم يعف ذل السؤالْ

٧ ــ اصبحت والشيب قـــد علاني
يدعو حثيثاً الى الخضـــابِ

٨ ــ كيف تلحاني على رجل
آنس تلتـــذه كبدي ؟

٩ – لقد قيل : ان الظلم داء
فلا تأمن اهل الرياءِ

١٠ – يا من دمي دونه مسفوكُ
وكل حر له مملوكُ

١١ – اذا انت اكرمت الكريم ملكته
وان انت اكرمت اللئيم تمردا

١٢ – ولّتْ حميّاً الشبابِ عنّي
فلهف نفسي على الشبابِ

١٣ – وحقيق أن يدان له
من أبوه للسني أبُ

١٤ – هل السحر الا طهر قلب
اذا ما جمال الوجه زالْ ؟

١٥ – كآبة الذل في كتابي
ونخوة العز في جوابي

١٦ – تعيرنا انا قليل عديدنا
فقلت لها ان الكرام قليلُ !

١٧ – قالوا : تعاطي الدخان قبح
فقلت : لا . ما به قباحهْ

١٨ – مثل ضوء البدرِ طلعتُهُ
ليس بالزمّيلةِ النكدِ

١٩ – قد كنتُ حراً وأنت عبدُ
فصرتُ عبداً وأنتَ حُرُّ (١)

(١) البيت للبحتري .

٢٠ ـ اذا آبتسمن فدرٌ الثغرِ منتظمٌ
وإن نطقن فــدرٌ اللفــظ منثورُ

٢١ ـ صــريع الغــواني لا
يفيق مـــن السّكْرِ

٢٢ ـ جاءتك لذة ساعةٍ فأخذتّها بالعــار لم تحفِلْ سواد العار [1]

٢٣ ـ تَحَرّ اذا صادقت من ودهُ محضُ
يصان لديه المــال والدين والعِــرضُ

٢٤ ـ فاستضحكت وهي تجني الورد قائلة :
ما أحسن الورد ؛ قلت الورد خدّاكِ [2]

٢٥ ـ غير مــأسوف عــلى زمن
ينقضي بالهــم والحَزَنِ [3]

٢٦ ـ يا ساكتاً وهو مشنوق على عُمُدٍ
لأنت أبلغ من نــادى ومن خَطَبَا [4]

٢٧ ـ طَلّقَ اللهو فــؤادي ثلاثا
لا ارتجــاع لي بعد الثــلاثِ [5]

٢٨ ـ وايأس أحياناً وأرجو فلم اكن
لأملك من شيء سوى اليأس والرجا [6]

---

(١) من لزوميات المعري .
(٢) البيتان ٢٣ و ٢٤ للرصافي .
(٣) لابي نواس .
(٤) للرصافي .
(٥) لابن عبد ربه .
(٦) للرصافي .

٢٩ ـ ينفض الاجفان عـــن سنة
أُشْرِبَتْهَـــا في مضاجعهِ

٣٠ ـ لا تشكُ للناس يوماً عسرة الحـــالِ
وان ادامتك في همٍّ وبلبالِ [١]

٣١ ـ اغتبط بالياسمين وليّا
فستؤتى منه خـــلاً وفيّـــا

٣٢ ـ اغضب صديقك تستطلع سريرته للسر نافذتان السُّكر والغضبُ
ما صرّحَ الحوض عما في قرارته من راسب الطين الا وهو مضطربُ

---

(١) الرصافي .

الدائرة الثانية (دائرة المؤتلف)

بحر الوافر

مفاعلتن	مفاعلتن	مفاعلتن
ں — ںں —	ں — ں ں —	ں — ں ں —

مفاعلتن	مفاعلتن	مفاعلتن
ں — ں ں —	ں — ں ں —	ں — ں ں —

سمي الوافر وافراً لوفور اوتاد اجزائه وقيل لوفور حركاته لانه ليس في أجزاء البحور المختلفة حركات اكثر مما في اجزائه المبينة في الدائرة وإلا فالبحر الكامل المستخرج من نفس الدائرة اكثر حركات منه في شكله التطبيقي ، وهو من أكثر البحور مرونة يشتد ويرق كيفما تشاء ، وأجود ما يكون في الفخر والرثاء كما في معلقة عمرو بن كلثوم [1] ومرثية الخنساء لاخيها صخر ومرثية أبي الحسن الانباري للوزير ابن بقية ومرثية المتنبي التي مطلعهـــا :

نعد	المشرفية	والعوالي
ں — — —	ں — ںں —	ں — —
مفاعلْتن	مفاعلتن	فعولن

---

(١) ومطلعها :

ألا هبي	بصحنك فاصـ	بحينا		ولا تبقي	خمور الأنـ	ـدرينا
ں — — —	ں — ں ں —	ں — —		ں — — —	ں — — —	ں — —
مفاعلْتن	مفاعلتن	فعولن		مفاعلْتن	مفاعلْتن	فعولن

وتقتلنا المنون بلا قتـــال

ن ـ ن ن ـ | ن ـ ن ن ـ | ن ـ ـ

مفاعلتن مفاعلتن فعولن

انواع الوافر

رقم العروض

رقم الضرب

(١) لَقَد وفرت مَواهبنا عَليكُمْ

ن ـ ن ن ـ | ن ـ ن ن ـ | ن ـ ـ

مفاعلتن | مفاعلتن | فعولن

كما كثرت مساوئكم إلينـــا

ن ـ ن ن ـ | ن ـ ن ن ـ | ن ـ ـ (١)

مفاعلتن | مفاعلتن | فعولن

(٢) لقد وفرتْ مواهبنا

ن ـ ن ن ـ | ن ـ ن ن ـ

مفاعلتن | مفاعلتن

كما كثرتْ مساوئكم

ن ـ ن ن ـ | ن ـ ن ن ـ (٢)

مفاعلتن | مفاعلتن

» » » مساويكم

» » » ن ـ ـ ـ (٣)

» (مفاعَلْتُنْ)

العروض التامة المقطوفة والضرب التام المقطوف :

قطع ما يلي :

أطعت مطا | معي فاستع | بدتني

أطعتمطا	معيفستع	بدتني
ن ــ ن ن ــ	ن ــ ــ ــ	ن ــ ــ
مفاعلَتن	مفاعلْتن	مُفَاعَلْ
	(معصوبة)	(= فعولن) « مقطوفة »

ولو أني | قنعت لكنْ | ت حُرّا

ولوْ أنْنِي	قنعتلعش	تحُرْرا
ن ــ ــ ــ	ن ــ ن ن ــ	ن ــ ــ
مفاعلْتن	مفاعلَتن	مُفَاعَلْ
		(= فعولن) مقطوف

تجد العروض مقطوفة أي حذف منها السبب الخفيف (ــ) وسكن (بتشديد الكاف) ثاني السبب الثقيل (ن ن)[1] وهذه علة تجدها في تفعيلة (مفاعلَتن ن ــ ن ن ــ) فقط ، وتجد الضرب كذلك مقطوفاً . وقد تنقل التفعيلة المقطوفة (مفاعل ن ــ ــ) الى (فعولن) لتسهيل النطق ليس غير ، واذا ما تأملت في التفعيلة الثانية والرابعة وجدتهما على هذا الشكل (ن ــ ــ ــ) اي بتسكين ثاني السبب الثقيل او الخامس المتحرك ، ومعنى ذلك ان التفعيلة معصوبة[2] وهذا زحاف خاص بتفعيلة (مفاعلْتن) ويستحسن في حشو هذا البحر .

---

(١) ومثله المعروف بالمقطوف لولا سكون آخر الحروف

(٢) وان يكن محركاً سكنته فسمه المعصوب إن سميته

(ابن عبد ربه)

العروض المجزوءة الصحيحة والضرب الصحيح :

قطع البيتين التاليين :

(أ) تولتْ بهجة الدنيا   فكل جديدها خلق

تولتبه	جتددنيا	فكللجدي	دها خلقو
ن — — —	ن — — —	ن — ن ن —	ن — ن ن —
مفاعلتن	مفاعلتن	مفاعلتن	مفاعلتن

وخان الناس كلهمو   فما أدري بمن أثقُ (١)

وخاننا	سكللُهمو	فما أدري	بِمنَأثقُو
ن — — —	ن — ن ن —	ن — — —	ن — ن ن —
مفاعلتن	مفاعلتن	مفاعلتن	مفاعلتن

تجدهما مؤلفين من تفعيلتين بدلاً من ثلاث اي انهما مجزوءان ، واذا ما تأملت العروض في البيت الاول وجدته (معصوباً) في حين انه في البيت الثاني صحيح ، ومعنى ذلك ان العصب لا يلتزم في عروض هذا البحر ؛ اما الضرب فصحيح وصحته لازمة في كل أضرب الابيات الاخرى من القصيدة .

---

(١) ورد هذان البيتان مشفوعين بالبيتين الآتيين :

رأيت معالم الخيرا   ت سدت دونها الطرق

فلا حسب ولا ادب   ولا دين ولا خلق

في كتاب « البيان والتبيين » للجاحظ ، ج ٢ ص ٣٥٤ دون نسبة الى أحد .

العروض المجزوءة الصحيحة والضرب المعصوب :

(ب) قطع البيت الآتي :

أعاتبها	وآمرهـــا		فتغضبني	وتعصيني
ں — ںں —	ں — ںں —		ں — ںں —	ں — — —
مفاعَلَتُنْ	مفاعَلَتُنْ		مفاعَلَتُنْ	مُفَاعَلْتُنْ

تجده مجزوءاً وعروضه صحيحة مشابهة لعروض البيت السابق ، غير أن الضرب معصوب والعصب لازم في سائر أضرب القصيدة فيما إذا ورد معصوباً في ضرب البيت الأول .

خلاصة البحث

للبحر الوافر عروضان وثلاثة أضرب

رقم العروض — رقم الضرب

(١) **العروض الاولى :** تامة مقطوفة (مُفَاعَلْ ں — —) وضربها تام مقطوف مثلها (مفاعَلْ ں — —) (١)

(٢) **العروض الثانية :** مجزوءة صحيحة (مفاعَلَتُنْ ں — ںں —)
وقد يدخلها العصب (مفاعَلْتُنْ ں — — —)
ولها ضربان :
الاول — صحيح كالعروض (مفاعلتن ں — ںں —) (٢)
الثاني — معصوب (مفاعَلْتُنْ ں — — —) (٣)

اشتباه مجزوء الوافر

بمجزوء الرجز والهزج

يندر ان يحدث هذا ، واذا ما حدث ووجدت تفعيلة واحدة على زنة (مفاعلتن ٮ ــ ٮٮ ــ) ارجعته الى الوافر وإلاّ فهو رجز وذلك فيما إذا اصيبت جميع التفاعيل من زنة (مفاعَلَتُنْ ٮ ــ ٮٮ ــ) بزحاف يعرف بالعقل (بحذف ثاني السبب الثقيل) فتصبح (مُفَاعَتُنْ ٮ ــ ٮ ــ) [1]، وإذا ما عصبت جميعُ تفاعيلِ مجزوء الوافر اشتُبِهَ بالهزج ؛ ورجح حملها على الهزج لأنّ (ٮ ــ ــ ــ) في الهزج أصلية وفي الوافر عارضة إلا إذا وجدت تفعيلة واحدة على شكل (ٮ ــ ٮٮ ــ) او كان ضربها يختلف عن ضربي الهزج فيتعين اذ ذاك حملها على الوافر حتماً .

التمرين الخامس

في الوافر

قطع ما يلي مبيناً جميع الزحافات والعلل والاعاريض والاضرب :

١ ــ جِراحاتُ السنان لهـا التئامُ ولا يلتـام ما جرح اللسانُ

٢ ــ هي الدنيا اذا كملتْ وتم سرورها خذلتْ .

---

(١) ومن الزحافات القبيحة الأخرى التي وجدت في بحر الوافر العضب والعقص، فاذا دخل عليه الخرم وهو حذف اول حرف من مفاعلتن الاولى قيل له أعضب، فان دخله مع الخرم (الذي هو العضب) العصب (وهو تسكين الحرف الخامس من اجزائه) والكف (وهو حذف السابع) قيل له أعقص ، وفي هذا يقول المعري في لزومياته (من المتقارب) :

أخو الحرب كالوافر الدائريّ أعضب في الخطب او أعقص

٣ — سَدَدْنَ منافذَ النسماتِ عنّي
مخافةَ أنْ أطير مع النسيمِ

٤ — أعاتبُ ذا المودةِ من صديقٍ
اذا ما رابني منه آجتنابُ

٥ — إذا ذهبَ العتابُ فليس ودّ
ويبقى الودُّ ما بقِيَ العتابُ

٦ — إذا لم تستطعْ شيئاً فدعْهُ
وجاوزهُ إلى ما تستطِيعُ

٧ — ألامُ على هواكِ وليس عدلاً
إذا أحببتُ مثلكِ أنْ ألامَا (١)

٨ — تولاها وليس له عدوّ وفارقها وليسَ لهُ صَديقُ

٩ — بمثلِ هواك تنتهكُ الستورُ
ويبدو ما تضمنهُ الضّميرُ (٢)

١٠ — وباذنْجانةٍ حُشيتْ حَشَاها
صغارَ الدرِّ باللبنِ الحليبِ

١١ — تقمصتِ البنفسجَ واستقلتْ
من الآسِ الرّطيبِ على قضيبِ (٣)

١٢ — ونحنُ بنو السّنا العالي نَمانا
اوائلُ علّموا الأمَمَ الرّقيّا

---

(١) للبحتري .

(٢) لابي عبد الله الوضاحي .

(٣) البيتان ١٠ و ١١ لابي الحسن الجوهري (راجع اليتيمة جـ ٤ ص ٢٩ — ٣٠) .

١٣ ـ جعلنا مصرَ ملةَ ذي الجلالِ
وألّفْنا الصّليبَ علَى الهلالِ

١٤ ـ علَى الاخلاقِ خُطّوا الملكَ وابنُوا
فليسَ وراءها للعــزّ رُكْنُ [١]

١٥ ـ بُغاثُ الطّيْرِ اكثَرُها فِراخاً
وامُّ الصّقْرِ مقلاتٌ نَزُورُ [٢]

١٦ ـ ولا ترضَ الصديقَ لحسنِ خلْقٍ
اذا ما كان ذا خُلُقٍ قبيحِ [٣]

١٧ ـ إذا أثنى عليَّ المرءُ يوماً بخيرٍ ليس فيَّ فذاكَ هاجِ [٤]

التمرين السادس

تمرين عــام

زن الابيات الآتية وبين بحورها :

١ ـ خليلٌ لي سأهجرُهُ لِذَنْبٍ لستُ أذْكُرُهُ
٢ ـ ولكنّي سأرعاهُ وَأكتمهُ . وأستُرهُ
٣ ـ وأظهِرُ أنني راضٍ واسكتُ لا أخَبِّرُهُ
٤ ـ إذا بلَغَ الرأيُ المشورةَ فاستعنْ
برأيِ نصيحٍ أو نصيحةِ حازمِ [٥]

---

(١) الابيات ١٢ ـ ١٤ لشوقي .
(٢) البيت للعباس بن مردا س .
(٣) للرصافي وخلق الاولى مفتوحة الخاء والثانية مضمومتها .
(٤) من لزوميات المعري .
(٥) لبشار بن برد .

٥ – مِنّيَ وصلٌ ومنكَ هَجْرُ وفيَّ ذُلٌّ وفيكَ كِبْرُ [١]

٦ – إنّي لأفتحُ عَيْني حينَ أفْتَحُها
على كثيرٍ ، ولكنْ لا أرَى أحَدا [٢]

٧ – فكأنَّ البرقَ مُصحفُ قارٍ
فانطِباقاً مـرةً وانفِتاحا [٣]

٨ – ينالُ الفتى من عيشِهِ وهو جاهلٌ
ويُكدي الفتى في دهرِهِ وهو عالمُ [٤]

٩ – لقد حرَّمْتَ من وصْلي حلالاً
وقد حللتَ مِنْ هَجْرِي حرَاما [٥]

١٠ – أبكي الذين أذاقُوني موَدتَهُمْ
حتّى إذا أيقظُوني للهوَى رَقَدُوا [٦]

١١ – إلى كم ذا العتابُ وليس جرمُ
وكم ذا الاعتذارُ وليس ذَنْبُ ؟

١٢ – فلا تحملْ على قلبٍ جريحٍ
به لحوادثِ الايـامِ نَدْبُ

١٣ – ليس الحجابُ بمقصٍ عنك لي أملَا
إنَّ السماءَ تُرجّى حين تُحْتَجَبُ [٧]

---

(١) البحتري .
(٢) لدعبل الخزاعي .
(٣) لابن المعتز .
(٤) لابي تمام .
(٥) البحتري .
(٦) العباس بن الاحنف .
(٧) لابي تمام .

١٤ ـ مدارسُ آياتٍ خلتْ من تِلاوةٍ
ومنزلُ وحيٍ مقفرُ العَرَصاتِ [١]

١٥ ـ دنوتَ تَواضُعاً وعلوتَ مجداً
فشأناكَ انْحِدارٌ وارْتفاعُ [٢]

١٦ ـ وأنت الذي بلغتني كل غايــة
مشيتُ اليهــا فوق اعناق حُسّدِيْ

١٧ ـ وطولُ مُقام المرء في الحي مخلق
لديباجتيه فاغترب تتجددِ [٣]

١٨ ـ عيون المها بين الرصافة والجسرِ
جلبن الهوى من حيث ادري ولا ادري [٤]

١٩ ـ أمِثلِيَ تُقبلُ الاقوالُ فيه
ومثلك يستمر عليه كِذْبُ ؟

٢٠ ـ فقل ما شئت فيَّ فلي لسانٌ
مــليء بالثناء عليك رطــبُ

٢١ ـ تهابُهُ الوحشُ أن تدنُوْ لمصرعه
وقد اقــام ثلاثاً غــير مقبورِ [٥]

٢٢ ـ متى ارت الدنيا نَباهةَ خاملٍ
فلا ترتقب الا خمــول نبيهِ [٦]

---

(١) لدعبل الخزاعي .
(٢) للبحتري .
(٣) لابي تمام .
(٤) لعلي بن الجهم .
(٥) للشريف الرضي في رثاء الحسين .
(٦) لابي تمام .

٢٣ – لَئِنْ تمشّى البِلى تحتَ الترابِ به
لا يؤكل الليث الا وهو أشْلاَءُ [١]

٢٤ – لا يُعجبن مضيماً حسنُ بزته
وهل تروقُ دفيناً جودةُ الكفنِ [٢]

٢٥ – وليس بعامِرٍ بنيــانُ قومٍ
اذا اخلاقهُــمْ كانتْ خرابــا [٣]

٢٦ – وانما الامُم الاخلاقُ ما بقيتْ
فان همو ذهبتْ اخلاقُهُم ذهبوا [٤]

٢٧ – فجالتْ من ضفائرهــا بتــاجٍ
وماست غيرَ ضافيةِ الرياطِ [٥]

٢٨ – قد كاد بالحر هذا اليوم يصهرنا
اذ قــد بدا فيه للرمضاء تسعيرُ

٢٩ – إلى كَمْ تصبُّ الدمع عيني وتسكُبُ
وحتّام نــار البين في القلب تُلهِـبُ ؟

٣٠ – نهيتكِ عن هواكِ فما انتهيتِ
ولكن قد فعلت كما اشتهيتِ [٦]

---

(١) لشوقي من قصيدة « شكسبير » .
(٢) المتنبي .
(٣و٤) لشوقي وقد ورد عجز البيت الثاني على صورة اخرى وهي : فان تولت مضوا في اثرها قدما .
(٥) جمع ريطة بمعنى الملاءة عندما تكون قطعة واحدة ومن نسج واحد ، والبيت لمعروف الرصافي من قصيدة « في المسرح » .
(٦) الابيات ٢٨ و ٢٩ و ٣٠ للرصافي .

البحر الخامس

بحر الكامل

مُتَفَاعِلُنْ	مُتَفَاعِلُنْ	مُتَفَاعِلُنْ
ںں — ں —	ںں — ں —	ںں — ں —
مُتَفَاعِلُنْ	مُتَفَاعِلُنْ	مُتَفَاعِلُنْ
ںں — ں —	ں ں — ں —	ںں — ں —

سمي الكامل كاملاً لكماله في الحركات ، وهو اكثر البحور حركات ، فالبيت منه يشتمل على ثلاثين حركة ، في حين أنّ الوافر الذي يستخرج من نفس الدائرة ليس فيه هذا العدد من الحركات لأنه مقطوف ، وقيل سمي كذلك لانه كمل عن الوافر الذي هو الاصل في الدائرة ، وذلك باستعماله تامّاً ، وقيل ان سبب التسمية هو أن أضربه أكثر من أضرب سائر البحور ، فليس بين البحور بحر له تسعة أضرب كالكامل ؛ وهو يؤلف مع الرجز والسريع والوافر ما يقابل المجموعة الايمبية في العروض الافرنجي .

ويصلح الكامل لكل غرضٍ من أغراض الشعر ، ولهذا كثر وجوده في شعر القدامى [١] والمُحْدَثين ، ويجود في الخبر أكثر منه في الانشاء ، وهو إلى الشدة أقرب منه إلى الرقة ؛ وقد نُظمت فيه معلقتان إحداهما

---

(١) من اكثر الناس ولعاً به في العصر العباسي هو الشريف الرضي ، فقد اصطنعه في الرثاء والغزل واجاد فيه .

للبيد (١) والأخرى لعنترة (٢) وفي هذا البحر أيضاً نظمت قصيدة الحادرة قطب بن جرول :

بَكَرَتْ سُمَيَّـ	يةُ بُكْرَةً	فتَمَتَّعِ
∪ ∪ – ∪ –	∪ ∪ – ∪ –	∪ ∪ – ∪ –
متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن

وغدت غُدُوْ	وَ مُفارِق	لَمْ يَرْبَعِ
∪ ∪ – ∪ –	∪ ∪ – ∪ –	– – ∪ –
متفاعلن	متفاعلن	مُتْفاعلن

وحين يدخله الحذذ (اسقاط الوتد المجموع برمته من آخر التفعيلة) (٣) يصبح مُرْقِصاً تنتظمه نبرة تثير العاطفة :

يا دمية	نُصِبَتْ لمع	تكفِ
– – ∪ –	∪ ∪ – ∪ –	∪ ∪ –
مُتْفاعلن	متفاعلن	متفا

بل ظبية	أوفتْ على	شَرَفِ
– – ∪ –	– – ∪ –	∪ ∪ –
متفاعلن	متفاعلن	متفا

---

(١) ومطلعها :

عفت الديا	ر محلها	فمقامها	بمنى تأبـ	بد غولها	فرجامها
∪ ∪ – ∪ –	∪ ∪ – ∪ –	∪ ∪ – ∪ –	∪ ∪ – ∪ –	∪ ∪ – ∪ –	∪ ∪ – ∪ –
متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن

(٢) ومطلعها :

هل غادر الشـ	شعراء من	متردم	أم هل عرفـ	ت الدار بعـ	د توهم
– – ∪ –	∪ ∪ – ∪ –	∪ ∪ – ∪ –	– – ∪ –	– – ∪ –	∪ ∪ – ∪ –
مُتْفاعلن	متفاعلن	متفاعلن	مُتْفاعلن	مُتْفاعلن	متفاعلن

(٣) وإن يزل من آخر الجزء وتد إن كان مجموعاً فذلك الأحذ

(ابن عبد ربه)

وهو من هذا الطراز كذلك حين يجتمع فيه الحذذ والإضمار معاً كما في قول المخبل السعدي :

ذكَرَ الرَّبا	بَ وذِكرُها	سقمُ
ں ں — ں —	ں ں — ں —	— —
مُتَفاعلن	مُتَفاعلن	مُتْفا

فصبا وليـ	س لمنْ صبا	حلمُ (١)
ں ں — ں —	ں ں — ں —	— —
مُتَفاعلن	مُتَفاعلن	مُتْفا

والكامل اليوم قد احتل مكان الصدارة في الشعر العربي الحديث وبذلك أنزل بحر الطويل من عليائه، وإليك مختلف أعاريضه وضروبه من بيت أساسي واحد :

رقم العروض — رقم الضرب

(١) كملتْ لكم	خطراتُ ذي	وَصفَتْ لكمْ
ں ں — ں —	ں ں — ں —	ں ں — ں —
مُتَفاعلن	مُتَفاعلن	مُتَفاعلن

(تامة صحيحة)

وأفادني	خَطَرانُ ذا	وَصَفَاليَا (١)
ں ں — ں —	ں ں — ں —	ں ں — ں —
مُتَفاعلن	مُتَفاعِلن	متفاعلن
" " "	" " "	

(١) راجع سليمان البستاني : الياذة هوميروس (القاهرة ، ١٩٠٤) ص ٩٢ .

(٢) وَصَفَالِيْ | » » »
ں ں — —
متفاعِلْ (مقطوع)

(٣) وصفا | » » » | » » »
— — | » » »
متفا (أحذ مضمر)

(٢) كملت لكم | خطرات ذي | وصفت
ں ں — ں — | ں ں — ں — | ں ں —

(حذاء غير مضمرة)

(٤) وافادني | خطران ذا | وصفا
ں ں — ں — | ں ں — ں — | ں ں —
(أحذ غير مضمر)

» » | » » | » »

العروض
(حذّاء غير مضمرة)

(٥) وَصْفَا | » » »
— —
متفا (احذ مضمر)

(٣) كملت لكم | خطرات ذي | وأفادني | خطران ذا (٦) [٨] (١)
ں ں — ں — | ں ں — ں — | ں ں — ں — | ں ں — ں —
متفاعلن | متفاعلن | متفاعلن | متفاعلن
(مجزوءة صحيحة) | (مجزوء صحيح مثلها)

---

(١) الرقم بين العضادتين يشير الى ترتيب الضرب التقليدي كما أوردناه في خلاصة البحث. أما الارقام الموضوعة بين هلالين فهي التسلسل المنطقي لاستخراج مختلف الأضرب من اصل واحد ولا نجد التباين إلا في ضربين فحسب.

»	»	»	»	وأفادني	خطران ذاك (٧)
				ں ں — ں —	ں ں — ں — ه
				متفاعلن	متفاعلا ن (مذال)

»	»	»	»	وأفادني	خطرانُ ذا كا (٨) [٦][1]
				ں ں — ں —	ں ں — ں — —
					متفاعلا تن (مرفل)

»	»	»	»	وأفادني	خطرانْ (٩)
				ں ں — ں —	ں ں — —
				متفاعلن	متفاعل (مقطوع)

انواع الكامل

— ١ —

العروض تامة صحيحة وضربها مثلها :

(أ) قطع البيت الآتي للمتنبي :

لا يسلمُ الشرفُ الرفيع من الأذى حتّى يراقَ على جوانبـــه الدمُ

لا يسلمشْ	شرفررفيْ	عـُمنلأذى
— — ں —	ں ں — ں —	ں ں — ں —
مُتْفاعلن	متفاعلن	متفاعلن
(مضمرة)		

---

(١) الرقم بين العضادتين يشير الى ترتيب الضرب التقليدي كما أوردناه في خلاصة البحث . اما الارقام الموضوعة بين هلالين فهي التسلسل المنطقي لاستخراج مختلف الأضرب من اصل واحد ولا نجد التباين إلا في ضربين فحسب .

حتتايرا	قعلاجوا	نبهددمو
— — ب —	ب ب — ب —	ب ب — ب —
مُتْفاعلن	متفاعلن	متفاعلن
(مضمرة)		

تجد التفعيلة الأولى قد سكنت ناؤها المتحركة أي حصل فيها زحاف يعرف بالاضمار [1] ، وهو خاص بتفعيلة « مُتَفاعلن ب ب — ب — » ومستساغ فيها [2] .

أما العروض فتامة صحيحة ، وضربها مثلها ، وهذا هو الضرب الأول .

(٢) العروض تامة صحيحة والضرب مقطوع وقد يدخله الاضمار :

قطع البيتين الآتيين :

حال الزما	ن فبدل الـ	آمالا
حالززما	نفبددلل	آمالا
— — ب —	ب ب — ب —	— — —
مُتْفاعلن	متفاعلن	مُتْفاعِلْ
(مضمرة)		(مضمرة مقطوعة)

(١) وإن يكن محركاً فسكنا فذلك المضمر حقاً بينا (ابن عبد ربه)

(٢) في حالة اضمار تفاعيل البيت كلها يجب ترك تفعيلة واحدة على الأقل غير مضمرة والا التبس الكامل بالرجز كما في قصيدة احمد شوقي في الورد كرومر :

أيامكم ام عهـد اسماعيلا ام انت فرعون يسوس النيـلا ؟

ام حاكم في ارض مصر بامره لا سائلا ابداً ولا مسؤولا ؟

أو في قصيدة « تحية الأزهر » :

قم في فم الدنيا وحي الأزهرا وانثر على سمع الزمان الجوهرا

واجعل مكان الدر إن فصلته في مدحـه خرز السماء النيرا

فالمطلع من الرجز والبيت الثاني من الكامل وهذا لا يجوز في النظم وكان عليه ان يقول : « أعهودكم » في القصيدة الاولى و« أذن الزمان » في الثانية .

وكسا المشيـ	ـب مفارقاً	وقذالا
وكسلمشي	بمفارقن	وقذالا
ں ں — ں —	ں ں — ں —	ں ں — —
مُتَفاعلن	مُتَفاعلن	مُتَفاعِلْ
		(مقطوع)

غنيتْ غوا	ني الحي عن	لك وربّما
غنيتغوا	نلحييعن	كوربما
ں ں — ں —	— — ں —	ں ں — ں —
مُتَفاعلن	مُتْفاعلن	مُتَفاعلن
	(مضمرة)	(تامة)

طلعت اليـ	ـك أهلة	وجمالا
طلعتلي	كأهللتن	وجمالا
ں ں — ں —	ں ں — ں —	ں ں — —
مُتَفاعلن	مُتَفاعلن	مُتَفاعِلْ
		(مقطوع غير مضمر)

تجد أنّ عروض البيت الأول مقطوعة وعروض الثاني صحيحة فتستنتج أن القطع حصل في المطلع للتصريع وتعلم أن هذا تصريع بالنقص ، لأن الأصل « مُتَفاعلن » ں ں — ں — إذن فقد نقص منه مقطع واحد عندما أصبح مُتْفاعِلْ — — — في حالة القطع . ثم تجد ضرب البيت الثاني مقطوعاً كضرب البيت الأول فتعلم أن القطع علة تلتزم « والقطع هو إسقاط ساكن الوتد المجموع وتسكين ما قبله » وهذا هو الضرب الثاني .

(٣) العروض صحيحة والضرب أحذ مضمر :

قطع البيت الآتي :

بأبي وأم	ي غادة	في خدها
بأبيوأم	ميغادتُن	فيخددها
ں ں — ں —	— — ں —	— — ں —
مُتَفاعلن	مُتْفاعلن	مُتْفاعلن

سحر وبيـ	ن جفونها	سحر
سحرنوبي	نجفونها	سحرو
— — ں —	ں ں — ں —	— —
مُتْفاعلن	مُتَفاعلن	مُتْفا
(مضمرة)	(غير مضمرة)	(= فعلن) أحذّ مضمر

تجد العروضَ صحيحة والضربَ أحذّ مضمراً أي حذف منه الوتد المجموع فأصبح (مُتْفا — —) وهذه علة تعرف بالحذذ ، وكل من الإضمار والحذذ لازمان هنا لأنهما في الضرب .

(٤) العروض حذّاء — بتشديد الذال — والضرب أحذّ :

(ب) قطع البيت الآتي :

عينيّ كيـ	ف غررتما	قلبي
عينيكَيْ	فغررتما	قلبي
— — ں —	ں ں — ں —	— —
مُتْفاعلن	مُتَفاعلن	مُتْفا
(مضمرة)	(غير مضمرة)	(حذّاء مضمرة)

وأبجتما	هُ لوعةَ ال	حبٌ ؟
وأبجتما	هو لوعتَلْ	حبي
ں ں — ں —	— — ں —	— —
مُتَفاعلن	مُتْفاعلن	مُتْفا
(غير مضمرة)	(مضمرة)	(أحذّ مضمر)

يا نظرة	أذكتْ على	كبدي
يا نظرتَنْ	أذْكتَعلا	كبدي
— — ں —	— — ں —	ں ں —
مُتْفاعلن	مُتْفاعلن	مُتَفا
(مضمرة)	(مضمرة)	(حذّاء غير مضمرة)

ناراً قضيـ	تُ بحرِّها	نَحبي
نارنقضيَْ	تبحررها	نحبي
— — ں —	ں ں — ں —	— —
مُتْفاعلن	مُتَفاعلن	مُتْفا
(مضمرة)	(غير مضمرة)	(أحذّ مضمر)

تجد أنّ العروض حذّاء مضمرة في البيت الأول للتصريع ، والضرب أحذ مضمر في كلا البيتين .

(٥) العروض حذّاء غير مضمرة والضرب أحذ غير مضمر :

قطع البيت الآتي :

الخيرُ لا	يأتيكَ مت	صلاّ
الخير لا	يأتيكمت	تصلَنْ
— — ں —	— — ں —	ں ں —
مُتْفاعلن	مُتْفاعلن	مُتَفا
(مضمرة)	(مضمرة)	(حذّاء غير مضمرة)

والشرّ يسـ	بق سيله الـ	مطر
وششرريَسْ	بقسيلهُلْ	مطر
ــ ــ ں ــ	ں ں ــ ں ــ	ں ں ــ
مُتْفاعلن	مُتَفاعلن	مُتَفا
(مضمرة)	(غير مضمرة)	(حذّاء غير مضمرة)

— ٣ —

مجزوءات الكامل

(٦) العروض مجزوءة صحيحة والضرب مجزوء مرفل[١] :

قطع ما يلي :

غيري على الـ	سلوان قا	دِرْ
غيريعلس	سلوانقــا	درْ
ــ ــ ں ــ	ــ ــ ں ــ	ــ
مُتْفاعلن	مُتْفاعــلا	تُنْ
(مضمرة)	(مرفل للتصريع)	

وسواي بالـ	عشاق غا	دِرْ
وسوايبل	عششاقغــا	در
ں ں ــ ں ــ	ــ ــ ں ــ	ــ
مُتَفــاعلن	مُتْفــاعلا	تن
	(مرفل)	

(١) من هذا الوزن قصيدة شوقي المغناة :

يا ناعماً رقدت جفونه مضناك لا تهدا جفونه

تجد فيه العروض حذاء غير مضمرة ، والضرب أحذ بغير إضمار .

وقد نظم البستاني النشيد العشرين من الإلياذة كله بهذا الوزن .

لي في الغرا	م سريرةٌ
ليفلـغرا	مســريرتن
— — ن —	ن ن — ن —
مُتْفـاعلن	مُتَفاعلن

والله أعـْ	لمَ بالسرا	ئرْ
وللاهأعْ	لَمُبسْسرا	ئِرْ
— — ن —	ن ن — ن —	—
مُتْفاعلن	مُتَفـاعلا	تُنْ
(مضمرة)	(مرفل)	

تجد العروضَ مجزوءةً صحيحة والضربَ مرفلاً اي فيه مقطع طويل (سبب خفيف) زائد في نهاية تفعيلة : متفاعلن ن ن — ن — يجعلها مُتَفاعلاتُنْ ن ن — ن — | — وهذه العلة تعرف بالترفيل وهي لازمة . أما الترفيل الذي تجده في عروض البيت الأول فهو للتصريع بالزيادة . والترفيل اي زيادة السبب الخفيف على الوتد المجموع في نهاية التفعيلة خاص بالمجزوءات .

(٧) العروض مجزوءة صحيحة والضرب مذال [١] :

قطع ما يلي :

قولوا له	روحي فداه	ْ	هذا التج	ي ما مدا	هْ ؟
قولو لهُو	روحيفدا	ه	هاذتتجن	نِيْما مدا	ه
— — ن —	— — ن —	ه	— — ن —	— — ن —	ه
مُتْفاعلن	متفاعلا	تْ	مُتْفاعلن	مُتْفاعلا	تْ
(مضمرة)	(مضمرة مذالة)		(مضمرة)	(مضمر مذال)	

(١) لحافظ جميل قصيدة بهذا الوزن في ديوانه « نبض الوجدان » عنوانها : « اكليل الاربعين » وعدتها ٦٢ بيتاً .

أنا[1] لم أقُمْ	بصدودِهِ	حتى يحم	لمّني هوا ‖ هْ
أنلَمْأقُمْ	بصدودهي	حتتا يُحَمْ	ملنيهوا ‖ هْ
ن ن — ن —	ن ن — ن —	— — ن —	ن ن — ن — ‖ ه
مُتَفاعلن	مُتَفاعلن	مُتْفاعلن	مُتَفاعلا ‖ تْ
		(مضمرة)	(غير مضمر مذال)

تجد العروض مجزوءة صحيحة والضربَ مذالاً اي ان فيه حرفاً ساكناً بعد مد وهذه علة تعرف بالتذييل وهي لازمة .

واعلم أن الترفيل والتذييل لا يدخلان إلا المجزوءات فهما بمثابة تعويض عما لحق البحر من نقص بإسقاط التفعيلة الأخيرة . أما التذييل الذي تجده في عروض البيت الأول ولا تجده في عروض البيت الثاني فهو للتصريع بالزيادة .

وهذا النوع من مجزوءات الكامل أقل من المرفل بكثير .

(٨) العروض مجزوءة صحيحة والضرب مجزوء صحيح :

قطع ما يلي :

هذا الربيـ	ع فحيه	وانزل بأك	رم منزل
هاذرربي	عفحييهي	وانزلبأك	رممنزلي
— — ن —	ن ن — ن —	— — ن —	ن ن — ن —
مُتْفاعلن	مُتَفاعِلُنْ	مُتْفاعِلُنْ	مُتَفاعِلُنْ .
		(مضمرة)	

تجد ان كلاً من العروض والضرب مجزوء صحيح .

---

(١) يعتبر مقطعا الضمير « أنا » قصيرين دائماً إلا في حالات الضرورة الشعرية .

(٩) العروض مجزوءة صحيحة والضرب مجزوء مقطوع :

قطع ما يلي :

أينَ الذِي	نَ تسابقوا		في المجدِ لل	غاياتِ ؟
أيناللذي	نتســابقو		فلمجـــدلل	غايـــاتي
ــ ــ ں ــ	ں ں ــ ں ــ		ــ ــ ں ــ	ــ ــ ــ
مُتْفاعلن	مُتَفاعلن		مُتْفاعلن	مُتْفاعِلْ
(مضمرة)			(مضمرة)	(مقطوع مضمر)

تجد العروض مجزوءة صحيحة والضرب مجزوءاً مقطوعاً مضمراً ، وهذا اللون قليل الورود في الشعر[١] .

خلاصة البحث

للكامل ثلاث اعاريض وتسعة أضرب :

رقم العروض — رقم الضرب

(١) العروض الأولى : تامة وأضربها ثلاثة :

الضرب الاول – تام مثلها (مُتَفَاعلن ں ں – ں –) (١)

« الثاني – مقطوع (مُتَفاعِلْ ں ں – –) (٢)

« الثالث – احذّ – بتشديد الذال – مضمر (مُتْفا – –) (٣)

---

(١) من الزحافات القبيحة التي وجدت في الكامل الخزل والوقص ، والخزل اجتماع الاضمار والطي، فالاضمار اسكان الثاني المتحرك والطي حذف الرابع الساكن والوقص حذف الثاني المتحرك، وفي ذلك يقول المعري في لزومياته (من المتقارب) :

يرى كامل سلمه كاملا فيخزل بالدهر او يوقص

(٢) العروض الثانية : حذّاء ولها ضربان :

الضرب الأول ـ احذّ غير مضمر (مُتَفا ں ں ـ) (٤)

« الثاني ـ أحذّ مضمر (مُتْفا ـ ـ) (٥)

(٣) العروض الثالثة : مجزوءة صحيحة ولها أربعة أضرب :

الضرب الاول ـ مُرَفّل مُتَفاعلاتن (ں ں ـ ں ـ ـ) (٦)

« الثاني ـ مذال (ں ں ـ ں ـ ه متفاعلاتْ) (٧)

« الثالث ـ صحيح مثلها (ں ں ـ ں ـ) مُتَفاعِلُنْ (٨)

« الرابع ـ مقطوع (ں ں ـ ـ) مُتَفاعِلْ [١] (٩)

وبانتهاء موضوع الكامل ننتهي من الدائرة العروضية الثانية وهي دائرة المؤتلف وهذا رسمها : [٢]

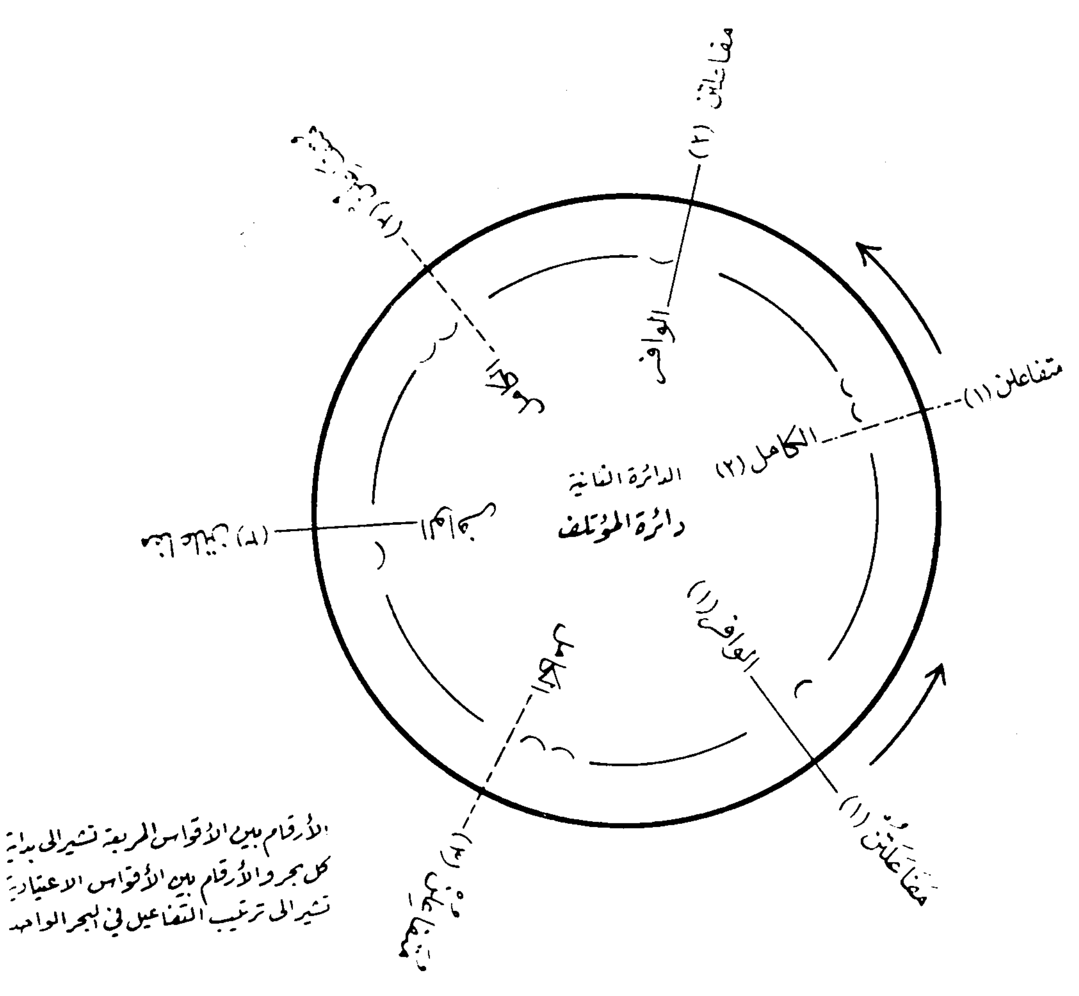
---

(١) هذا الضرب من الندرة بمكان ويقيننا أنه صناعة عروضية فليت يد الاصلاح تتناول العروض يوماً ما وتحذفه مع أمثاله من الأضرب التي لا يمثلها في الشعر العربي سوى البيت والبيتين مما نظمه عروضيون متهنون في معرض الاستشهاد ليس غير وإلا فلا يعقل أن نفتح كتب العروض جميعاً فلا نجد غير :

وإذا همو ذكروا الإسا ... ءة أكثروا الحسنات

(٢) وقد أشار إليها ابن عبد ربه في أرجوزته العروضية بقوله :

وهذه الثانية المخصوصه ... بالسبب الثقيل والمنقوصه
اجزاؤها ثلاثــة مسبعه ... قد كرهوا أن يجعلوها اربعه
لانها تخرج عن مقدارهم ... في جملة الموزون من أشعارهم
فهي على عشرين بعد واحد ... من الحروف ما بها من زائد
ينفك منها وافر وكامل ... وثالث قد حار فيه الجاهل



طريقة الرسم : ارسم دائرة وقسمها إلى ثلاثة أجزاء متساوية وضع في كل ثلث منها تفعيلة (مُفَاعَلَتُنْ ں ـ ں ں ـ) تحصل على البحر الوافر ثم تقدم من نقطة ابتداء الوافر متجهاً إلى أعلى الدائرة تاركاً وراءك ركزة [ں] وخطيطاً [ـ] وارسم خطاً منقوطاً تبدأ به البحر الكامل مقسماً الدائرة إلى ثلاثة أثلاث متساوية أيضاً . وعندما تنتهي من تقسيمك هذا ستقرأ بين الخطوط المنقوطة « مُتَفَاعِلُنْ » (ں ں ـ ں ـ) ثلاث مرات وهذا هو البحر الكامل.

التمرين السابع

في بحر الكامل

قطع الابيات الآتية وبين ما فيها من زحافات وعلل وأعاريض وضروب :

(١) أنّى يكون وليسَ ذاكَ بكائنٍ
لبني البناتِ وراثة الأعمـــامِ

(٢) لمـــا ظَفِرتُ به على حرم الهدى
لابن البتولِ وللصلاة وهبتُه

(٣) وأخفتَ أهلَ الشركِ حتى إنه
لتخافُكَ النُّطَفُ التي لم تُخلَقِ

(٤) ولَوَ انَّ مُشتاقاً تكلّفَ فوق ما
في وسعِهِ لسعى إليكَ المنْـــبرُ

(٥) صِفةُ الطلولِ بلاغةُ القِدْمِ *
فاجعل صفاتِكَ لابنـــةِ الكَرْمِ

(٦) راحٌ إذا ما الراح ** كُنَّ مطيّها
كانت مطـــايا الشوقِ في الأحشاءِ

---

(١) لمروان بن أبي حفصة .
(٢) لاحمد شوقي .
(٣) لابي نواس .
(٤) للبحتري .
(٥) لابي نواس .
(٦) لابي تمام .

* القدم : القديم : وسكنت الدالْ لضرورة الشعر ، وفي رواية اخرى « الفدم » أي الاحمق العيي .

** جمع راحة أي راحة الكف .

(٧) إعمَلْ لرزقكَ كلَّ آلَــه
لا تَقعُـــدنَّ بكــلِّ حــالَــهُ

(٨) وانهضْ بكــلِّ عظيمةٍ
فالمرءُ يعجز لا محــالَهْ

(٩) كالعيسِ أقتلُ ما يكونُ لها الصَّدى
والمــاءُ فوقَ ظهورهــا محمولُ

(١٠) لم يَحلُ للعينين بعدكِ منظرٌ
ذُمَّ المنــازلُ كلُّهُنَّ سِواكِ

(١١) فانظر إليه كزورقٍ من فضّة
قد أثقلَتْهُ حمولةٌ من عنبرِ

(١٢) ما جــاءه أحد ليخطِفَ نظرةً
إلّا تصــدّقَ بالفــؤادِ عليــهِ

التمرين الثامن

تطبيقات عامة

زن الأبيات الآتية وبين بحورها :

(١) بلد صحبتُ به الشبيبةَ والصِّبا
ونَبِستُ فيه العيشَ وهــو جديدُ

(٧ و ٨) لبديع الزمان الهمذاني .
(١٠ و ١١) لابن المعتز .
(١) لأبي الحسن الجوهري : راجع اليتيمة ج ٤ ص ٢٩ .

(٢) أردّ الطرفَ من حذري عليه
وأمنحــهُ التجنُّبَ والصّدودا

(٣) عــاج الشقيّ عــلى رسمٍ يُسائِلُهُ
وعجتُ اسألُ عن خمّارةِ البلدِ

(٤) فتمشتْ في مفاصِــلِهِمْ
كتَمَشّي البرء في السّقَمِ

(٥) ولو لم تكن إلا لنفسكَ فاخراً
لـمــا انتسبتْ إلاّ إليكَ المفــاخِرُ

(٦) أظنُّ الدمعَ في خدّي سيُبقي
رسومــاً من بكائيَ في الرّسُومِ

(٧) وبلغتُ مــا بلغَ امرؤٌ بشبابه
فــإذا عُصارةُ كلّ ذاكَ أثــامُ

(٨) أنتَ نعيمي وأنت بُؤسي
وقــد يسوءُ الذي يَسُرّ

(٩) بكاؤكما يَشْفِي وإنْ كان لا يُجدي
فجودا فقد أودى نظيرُكما عندي

---

(٢) لابن الرومي .
(٣) لابن المعتز .
(٤) لابي نواس .
(٥) لمحمد بن وهب .
(٦) لابي تمام .
(٧) لابي نواس .
(٨) البحتري .
(٩) لابن الرومي .

(١٠) والناسُ يلحون الطبيبَ وإنما
غلطُ الطبيبِ إصابــةُ الأقدارِ

(١١) أعيدي فيَّ نظرةَ مُستثيب
توَخّى الأجْرَ أوْ كَرِهَ الأثامَــا

(١٢) قم نصطبحْ فليالي الوصلِ مقمرةٌ
كأنها باجتماعِ الشملِ أسحارُ

(١٣) ولستَ تراهُ سائلاً عَنْ خليفةٍ
ولا قائلاً : من يعزلونَ ومن يلي ؟

(١٤) ألقابُ مملكةٍ في غيرِ موضعها
كالهرِّ يحكي انتفاخاً صولةَ الأسَدِ

(١٥) قَصُرتْ أخادعُهُ وطالَ قذالُهُ
فكأنَهُ متربِّصٌ أنْ يُصْفَعَا

(١٦) تدرعوا العقلَ جلباباً فإنْ حميتْ
نارُ الوغى خِلتَهُمْ فيها مجانينَا

(١٧) فإني رأيتُ الشمسَ زيدتْ محبةً
إلى الناسِ أنْ ليستْ عَلَيْهِمْ بسرمَدِ

---

(١٠) لابن الرومي .
(١١) للبحتري .
(١٢ و ١٣) لابن المعتز .
(١٤) لابن رشيق .
(١٥) لابن الرومي .
(١٦ لصفي الدين الحلي .
(١٧) لأبي تمام .

(١٨) بُؤساً لِدهرٍ غيرتْك صُروفُهُ
لَم يمحُ من قلبي الهوى ومحاكِ

(١٩) أعَدْنَ ليَ الشوقَ القديمَ ولم أكُنْ
سلوتُ ولكنْ زدْنَ جَمْراً على جَمْرِ

(٢٠) والماءُ في تيّارِ دجلةَ مطلَقٌ
والجسرُ في أصفادِهِ وقيُودِهِ

(٢١) ما أنسَ لا أنْسَ خبّازاً مررتُ بهِ
يدحو الرقاقةَ وشكَ اللمحِ بالبصرِ

(٢٢) ولو كانتِ الأرزاقُ تأتي على الحِجَى
هَلكنَ إذَنْ مِنْ جَهْلِهِنّ البهائمُ

التمرين التاسع

املأ الفراغات في الأبيات الآتية بالكلمات المدرجة أدناه ثم زن بيتاً منها مستخرجاً قافيته :

دخل..... فارتقبت فلم ..... وأتيت دون ..... فزحمتُهُ
فازورّ ..... و..... نافراً حال من ..... الملاح .....
فصرفت ..... الى ..... وزعمتهن ..... فأغرتُهُ
فمشى اليّ وليس .... وقعت عليه ..... ف.....

---

(١٨) لابن المعتز .
(١٩) لعلي بن الجهم .
(٢٠) لصفي الدين الحلي .
(٢١) لابن الرومي .
(٢٢) لابي تمام .

قد جاء من ..... الجفون ..... وأتيت مــن سحر ..... فصدته
لما ..... به عــلى ..... الهدى لابــن ..... وللصــلاة .....

[عرفته ، قنصته ، الكنيسة ، وهبته ، يُطل ، ظفِرتُ ، غضباناً ، حرم ، طريقه ، أول ، البتول ، أعرض ، سحر ، أترابه ، فصادني ، الغيد ، البيان ، جؤذر ، تلعابي ، حبائلي ، لباتي] .

اسئلة

١ – انظم بيتاً واحداً من الكامل واستخرج منه جميع أعاريضه وأضربه .

٢ – ما هي الزحافات والعلل التي نجدها في الوافر والكامل ولا نجدها في البحور الاخرى ؟

٣ – من اي الدوائر نستخرج : البسيط ، الرجز ، الوافر ، المديد ، الرمل ، الطويل ، الهزج ، الكامل ؟

٤ – ضع جدولاً يبين الزحافات والعلل التي درستها حتى الآن .

٥ – عدّد الفروق بين الزحاف والعلة .

٦ – لماذا لا نجد « الجَزْء » في الطويل والمديد والهزج ونجده في البسيط والرمل والرجز والوافر والكامل ؟

٧ – كيف نفرق بين الهزج ومجزوء الوافر المعصوب ؟

٨ – ما الفرق بين التصريع والتقفية ؟

٩ – يقال ان عروض الطويل مقبوضة وجوباً . فهل ترد سالمة ومتى ؟

١٠ – ما هي الاغراض الشعرية التي تستعمل فيها البحور الآتية : الطويل – الرجز – الرمل – الكامل – الوافر ؟

١١ ــ حاول ان تستخرج من الدوائر الثلاث التي درستها حتى الآن بحوراً أخرى مهملة لم تنظم عليها العرب .

١٢ ــ ما الفرق بين السبب الخفيف والثقيل والوتد المجموع والمفروق والفاصلة الصغرى والكبرى ؟

١٣ ــ لماذا اعتبر بحر المديد ثقيلاً في الأذن العربية وماذا صنع الشعراء لتلافي هذا الثقل ؟

١٤ ــ هل تستطيع اضافة أعاريض واضرب جديــدة الى البحور التي درستها حتى الآن ؟

١٥ ــ لماذا سمي الرجز « حمار الشعر » ؟

١٦ ــ قيل ان بداية الشعر العربي الرجز لانه يحاكي حركة اخفاف الجمل ، وقال الرصافي ان الكامل اقرب الى هذه المحاكاة، فما رأيك في هذين الرأيين ؟

١٧ ــ فكّر في خمس فوائد لدراسة العروض .

١٨ ــ الى اي حد تماثل المصطلحات العروضية اجزاء الخيمة البدوية ؟

الدائرة الثالثة (دائرة المجتلب)

البحر السادس

بحر الهزج

مفاعيلن	مفاعيلن	مفاعيلن
ن – – –	ن – – –	ن – – –
مفاعيلن	مفاعيلن	مفاعيلن
ن – – –	ن – – –	ن – – –

رقم العروض					رقم الضرب
	هزجنـــا في	بواديكُمْ	فأجزلتُمْ	عطايانـــا	
	ن – – –	ن – – –	ن – – –	ن – – –	
(١)	مفاعيلن	مفاعيلن	مفاعيلن	مفاعيلن	(١) صحيح
				عطايا	
	⸍	⸍	⸍	ن – –	
				مفاعي	(٢)محذوف
				عطاياي ن ــــه	(٣) مقصور
				مفاعيلْ	

سمي الهزج هزجاً لأنه يشبه هزج الصوت أي تردده وصداه وذلك لوجود سببين خفيفين يعقبان أوائل أجزائه التي هي أوتاد وهذا مما يساعد على مد الصوت ، وقيل بل سمي هزجاً لأن العرب تهزج به أي تغني والهزج لون من الأغاني ؛ ويبدو أن بعض الشعراء لم يعتبره من الأوزان ذات الشأن بدليل قول شاعرنا محمد رضا الشبيبي :

ونثرته هزجاً وأثقل شاعر   لا يستجيدُ الشعرَ حتى يُنظم

فكأن الهزج ليس من ضروب النظم المعترف بها ، ولعله في الأصل تطور لمجزوء الوافر المعصوب لما بين الاثنين من تشابه لا ينكر ، والفرق المهم بينهما هو ان تفعيلة الهزج يجوز فيها الكف (حذف السابع الساكن) ولا يجوز ذلك في الوافر .

وهذا البحر معروف في الادب الفارسي الا ان تفاعيله ثمان بدلاً من اربع كما هي الحال في المنظومات العربية وهو الوحيد الذي يقابل مجموعة الانتيسباست في العروض الافرنجي .

أنواع الهزج

١ ـ العروض صحيحة والضرب صحيح :

قطع البيت الآتي :

فتى مخت	صَرُ المأكُو	(م)	ل والمشرُو	بِ والعِطْرِ
ں ــ ــ ں	ں ــ ــ ــ		ں ــ ــ ــ	ں ــ ــ ــ
مفاعيلُ	مفاعيلُنْ		مفاعيلُنْ	مفاعيلُنْ

تجده من مجزوء الهزج وهو بحر مجزوء وجوباً وعروضه صحيحة وضربه صحيح وهو الضرب الأول ، وتجد التفعيلة الأولى مكفوفة أي حذف منها

السابع الساكن [1] وهو زحاف سائغ في هذا البحر وقد يرد في حشوه وعروضه دون أن يكون ملزماً إلا أنه لا يرد في الضرب لئلا يكون الوقف على حركة قصيرة وهذا غير ممكن في الشعر العربي .

وتلاحظ اننا وضعنا الحرف (م) بين الشطرين للدلالة على ان البيت « مدور » أو « موصول » أو « مدمج » أو « متداخل » ومعنى ذلك كله أن قسماً من الكلمة وقع في الشطر الأول وما تبقى منه في الشطر الثاني ، وهذا أمر قد يحدث في البحور كلها ولا سيما المجزوءات .

وقد يدخله الخزم ... ويأتون بالخزم (بزاي معجمة) وهو ضد الخرم (بالراء غير المعجمة) ـ الناقص منهما ناقص نقطة ، والزائد زائد نقطة ـ وليس الخزم عندهم بعيب ، لان احدهم انما يأتي بالحرف الزائد زائداً في اول الوزن ، اذا سقط لم يفسد المعنى ، ولا أخل به ولا بالوزن ، وربما جاء بالحرفين والثلاثة ، ولم يأتوا باكثر من اربعة أحرف . انشدوا عن علي ابن ابي طالب ، رحمه الله تعالى ورضي عنه :

أشدد حيازيمك للموتِ فان الموت لاقيكا
ولا تجزعْ من الموتِ اذا حلَّ بواديكا

فزاد « اشدد » بياناً للمعنى لانه هو المراد [2] .

---

(1) وإن أزلت سابع الحروف سميته اذ ذاك بالمكفوف
(ابن عبد ربه)

(2) ومن امثلة الخرم ايضاً قول كعب بن مالك الانصاري يرثي عثمان بن عفان (رض) :
لقد عجبت لقوم أسلموا بعد عزهم إمامهمُ للمنكرات والغدر
وأنشد الزجاج ، وزعم اصحاب الحديث ان الجن قالته :
نحن قتلنا سيد الخز رج سعد بن عباده
رميناه بسهمين فلم نخط فؤاده
فزاد على الوزن (نحن) . وانشد الزجاج ايضاً (بل لم تجزعوا يا آل حرب مجزعا) فزاد « بل » .
وانشد ايضاً :
(يا مطر بن خارجة بن مسلم انني أجفى وتغلق دونيَ الابواب)
فزاد « يا » . (العمدة : ١ / ١١٩ – ١٢٠)

وقد يدخل هذا البحر القبض وهو قبيح كما في قول ابي العتاهية :

إذا نحنُ	صدقنـــاكَ		فضرَّ عِنْ	دكَ الصدقُ
ن ــ ــ ن	ن ــ ــ ن		ن ــ ن ــ	ن ــ ــ ــ
مفاعيلُ	مفاعيلُ		مفاعلُنْ	مفاعيلُنْ
(مكفوفة)	(مكفوفة)		(مقبوضة)	(صحيحة)

٢ ــ العروض صحيحة والضرب محذوف :

قطع البيت الآتي :

غزال ليـ	س لي منهُ		سوى الحزن الط	ويلِ
ن ــ ــ ــ	ن ــ ــ ــ		ن ــ ــ ــ	ن ــ ــ ..
مفاعيلن	مفاعيلن		مفاعيلن	مفاعيْ (محذوف)

تجد العروض صحيحة والضرب محذوف أي سقط منه سبب خفيف (ــ) والحذف علة ملزمة إلا أن هذا الضرب قليل الورود .

خلاصة البحث

للهزج عروض واحدة صحيحة وثلاثة أضرب	رقم الضرب
الأول : صحيح مثلها : مفاعيلن ن ــ ــ ــ	(١)
الثاني : محذوف : مفاعي ن ــ ــ ..	(٢)
الثالث : مقصور : مفاعيلْ ن ــ ــ ه	(٣)

التمرين العاشر

زِن الأبيات الآتية وبين ما فيها من زحاف وعلة :

(١) عرفتُ الشرَّ لا للشرْ رِ لـــكنْ لتوقّيـــهِ

ومنْ لا يعرف الخيرَ من الشر يقعْ فيـهِ [1]

(٢) هزجنا في اغانيكم وشاقتنا معـانيكم

(٣) وما ظهري لباغي الضيم بالظهر الذلول

(٤) أيا من لامَ في الحب ولم يعلم جوى قـلبي

(٥) منْ اليـوم تحابينا ونطوي ما جرى منـا

بحر الرجز

(١) التـام :

(١)

ارجز لنا	يا صاحبي	ان زرتنا
— — ט —	— — ט —	— — ט —
مستفعلن	مستفعلن	مستفعلن

لا تنتحل	من شعرنا	مختاريا
— — ט —	— — ט —	— — ט —
مستفعلن	مستفعلن	مستفعلن
		مختاري (٢)
		— — —
		مستفعلن
		(مقطوع)

(١) البيتان لابي فراس الحمداني (راجع يتيمة الدهر للثعالبي ، ج ١ ص ٤٦)

(٢) المجزوء :

أرجزْ لنا	يا صاحبي		لا تنتحلْ	من شعرنا	(٣)
— — ن —	— — ن —		— — ن —	— — ن —	
مستفعلن	مستفعلن		مستفعلن	مستفعلن	
				من شعري	(٤)
				— — —	
				مستفعلْ	

(٣) المشطور الصحيح :

أرجز لنا	يا صاحبي	إنْ زرتَنا	(٥)
— — ن —	— — ن —	— — ن —	
مستفعلن	مستفعلن	مستفعلن	

(العروض والضرب معاً)

(٤) المشطور المقطوع :

المنهوك : (وهو غير مأنوس)

	ان زرتمْ	(٦)
	— — —	
	مستفعلْ	
أرجز لنا	لا تنتحلْ	(٧)
— — ن —	— — ن —	
مستفعلن	مستفعلن	

سمي الرجز رجزاً لاضطرابه [١] وهو مأخوذ من الناقة التي يرتعش

---

(١) وفي هذا يقول المعري في لزومياته :

بقاني الطويل وغيي البسيط وأصبحت مضطرباً كالرجز

فخذاه، وعاد هذا البحر مضطرباً لجواز حذف حرفين من كل تفعيلة وكثرة إصابته بالزحافات والعلل والشطر والنهك والجزء فهو أكثر الأبحر تقلباً فلا يبقى على حال واحدة ، ويقول ابن دريد إنما سمي بهذا الاسم لتقارب أجزائه وقلة حروفه ، وقيل بل سمّي كذلك لأن العرب لا تستعمل منه على الأكثر الا المشطور ذا الثلاثة الأجزاء وهو بهذا شبيه بالراجز من الابل وهو ما شد إحدى يديه وبقي قائماً على ثلاث قوائم ، وأخرج الأخفش المشطور والمنهوك من الشعر وعدهما سجعاً ، ويكاد يوافقه في هذا الخليل ومعظم العروضيين الذين يقولون بأن ما كان على تفعيلة واحدة لا يعد شعراً،ويخالفهم في الرأي الزجّاج الذي يجعل من الشعر حتّى قول سلم الخاسر:

موسى القمرْ	غيثٌ زخرْ	يحيي البشرْ
ــ ــ ᴗ ــ	ــ ــ ᴗ ــ	ــ ــ ᴗ ــ
مستفعلن	مستفعلن	مستفعلن

والرجز من أقرب الابحر الى النثر لذلك يعرف بحمار الشعر أو « حمار الشعراء » لكثرة ما يتحمل من تحويرات وتغييرات ، وهناك نوع من الرجز يعرف بالمزدوج وهو ما التزم في شطريه حرف أو حرفان تصريعاً أو تقفية ، وهو على الأكثر تام من نحو قول أبي النجم العجلي :

(إني وكل شاعر من البشرْ شيطانُهُ أنثى وشيطاني ذكرْ)

ويعرف ما ينظم بهذا البحر « بالأرجوزة » وهو على الأغلب في الشعر الحماسي الارتجالي الذي كان ينظم عادة وسط المعارك في المبارزات . ويندر أن نجد شعر نسيب أو غزل في هذا البحر .

ويقسم الشعر العربي عادة الى قصيد ورجز . فالرجز كل ما ليس بقصيد في الشعر ، ويميل بعض العروضيين الى اعتبار ما كان منه على تفعيلة أو تفعيلتين

من السجع لا الشعر كما ذكرنا ، على ان وجود ابيات من الرجز ذات تفعيلة او تفعيلتين يبرهن لنا على ان بدعة البيت المؤلف من تفعيلة واحـــدة او تفعيلتين في الشعر الحديث ليس بالأمر الجديد كما يزعم انصاره ، فهو من مبتدعات الرجاز كما رأيت.

وقد كثر النظم بهذا البحر في اواخر عهد بني امية واوائل عصر بني العباس ، ومن مشاهير الرجاز أبو النجم العجلي والعجاج ورؤبة بن العجاج وأبو نواس الذي نظم ٢٩ ارجوزة في الطرديات [١] ؛ ومن ارجز الرجاز وارصنهم كلاماً هو الاغلب بن عمرو المعروف بأغلب بني عمرو ، وهو اول من شبه الرجز بالقصيد وأطاله (الشعر والشعراء : ٣٨٩ ؛ معجم الشعراء : ٢٢).

---

(١) راجع ديوان أبي نواس (تحقيق أحمد عبد المجيد الغزالي) « القاهرة ، ١٩٥٣ » باب الطرد ص ٦٢٣ – ٦٧١ .

ومن طريف ما يرويه المعري في « رسالة الغفران » (تحقيق وشرح الدكتورة بنت الشاطىء ، دار المعارف بمصر ١٩٥٠) ص ٢٩٧ – ٢٩٨ قوله : « ويمر بأبيات ليس لها سموق أبيات الجنة ، فيسأل عنها فيقال : هذه جنة الرجز ، يكون فيها أغلب بني عجل والعجاج ورؤبة وابو النجم وحميد الأرقط وعذافر بن أوس وابو نخيلة ، وكل من غفر له من الرجاز ، فيقول : تبارك العزيز الوهاب ! لقد صدق الحديث المروي : « إن الله يحب معالي الأمور ، ويكره سفسافها » وان الرجز لمن سفساف القريض ، قصرتم ايها النفر ، فقصر بكم ... فيغضب رؤبة ويقول : ألي تقول هذا وعني اخذ الخليل وكذلك ابو عمرو بن العلاء ، وقد غبرت في الدار السالفة تفتخر باللفظة تقع اليك مما نقله اولئك عني وعن أشباهي ؟ »

ويقول المعري كذلك في لزومياته :

٢ – ٣ : قصرت أن تدرك العلياء في شرف ان القصائد لم يلحق بها الرجز

و ٢ – ٥ : ولم أرق في درجات الكريم وهل يبلغ الشاعرَ الراجزُ ؟

و ٢ – ٧ : ومن لم ينل في القول رتبة شاعر تقنع في نظم برتبة راجز

انواع الرجز

– ١ –

العروض الاولى – صحيحة والضرب صحيح :

قطع الأبيات الآتية :

مُذْ ظعنوا	علمت أز	ي منهمو
– ں ں –	ں – ں –	– – ں –
مستعلن	متفعلن	مستفعلن
(مطوية)		

أشيم في	أعلى السحا	ب بارقا
ں – ں –	– – ں –	ں – ں –
متفعلن	مستفعلن	متفعلن
(مخبونة)		(مخبون)

احبس دم	عي فيند	د شارداً
– ں ں –	– ں ں –	ں – ں –
مستعلن	مستعلن	متفعلن
(مطوية)	(مطوية)	(مخبونة)

كأنني	أضبط عب	داً آبـــقا
ں – ں –	– ں ں –	– – ں –
متفعلن	مستعلن	مستفعلن
(مخبونة)	(مطوية)	

ومن محا	شاة الرقيـ	ـب خلتني
ن — ن —	— — ن —	ن — ن —
متفعلن	مستفعلن	متفعلن
(مخبونة)		(مخبونة)

يوم الرحيـ	ـل في الهوى	منافقا
— — ن —	ن — ن —	ن — ن —
مستفعلن	متفعلن	متفعلن
	(مخبونة)	(مخبون)

تجد العروض في البيت الأول « مستفعلن » اي صحيحة وفي الثاني والثالث « متفعلن » أي مخبونة (حذف منها الثاني الساكن) وتجد الضرب في البيت الأول والثالث مخبوناً (متفعلن ن — ن —) وفي الثاني صحيحاً (مستفعلن — — ن —) فتعلم من ذلك أن العروض والضرب صحيحان ولكن قد يدخل عليهما زحاف كالخبن أو الطي فالصحة فيهما غير ملزمة .

العروض صحيحة والضرب مقطوع :

قطع ما يلي :

لا خير فيـ	من كف عنـ	ـا شَرّهُ
— — ن —	— — ن —	— — ن —
مستفعلن	مستفعلن	مستفعلن

إنْ كان لا	يُرجى ليو	مِ خيرِ
— — ن —	— — ن —	ن — —
مستفعلن	مستفعلن	متفعل

تجد أنّ عروضه صحيحة (مستفعلن — — ن —) وضربه مقطوع أصابه

خبن (مُتَفْعِلْ ں — —) والخبن زحاف غير لازم في حين أن القطع علة لازمة .

العروض الثانية – مجزوءة صحيحة وضربها مثلها :

قطع البيت الآتي :

أحبابَنا	لا عاشَ مَن	يبغضكُمْ	ولا بقِيْ
— — ں —	— — ں —	— ں ں —	ں — ں —
مستفعلن	مستفعلن	مستعِلُنْ	متفعلن

تجد العروض مجزوءة صحيحة والضرب مجزوء صحيح مثلها وقد دخلها الخبن وهو زحاف غير ملزم .

العروض الثالثة – مشطورة صحيحة وهي الضرب في الوقت ذاته :

قطع الأبيات الآتية المنسوبة الى الحطيئة [1] :

الشعر	اء فاعلمنْ	ن أربعهْ
— ں ں —	ں — ں —	ں — ں —
مستعلن	متفعلن	متفعلن

فشاعرٌ	لا يُرتجى	لمنفعهْ
ں — ں —	— — ں —	ں — ں —
متفعلن	مستفعلن	متفعلن

---

(١) تروى هذه الابيات باكثر من رواية ولكننا اخترنا أشيعها (راجع رواية مخالفة لما أوردناه في العمدة ، ١/٩٤) .

طَ المعمَعَهْ	يُنشد وسْ	وشاعرٌ
— — ن —	— ن ن —	ن — ن —
مستفعلن	مستعلن	متفعلن

يُجرى مَعَهْ	آخرُ لا	وشاعرٌ
— — ن —	— ن ن —	ن — ن —
مستفعلن	مستعلن	متفعلن

أنْ تصفَعَهْ	لا تستحي	وشاعرٌ
— — ن —	— — ن —	ن — ن —
مستفعلن	مستفعلن	مُتَفْعلن

تجد أنّ شطراً واحداً من الرجز قد اتخذ مكان البيت الكامل فأضحى العروض والضرب تفعيلة واحدة هي التفعيلة الأخيرة وهي مخبونة في البيت الأول، صحيحة في الأبيات الثلاثة الباقية ، ومنها تستدل أن الخبن زحاف غير ملزم في عروض مشطور الرجز ؛ وقد تكتب الأبيات في مشطور الرجز بصورة مستقلة كما رأيت ، وقد يكتب البيتان منه بصورة مزدوجة ، وإذا بقي بيت منفرد كتب بصورة شطر منفرد تحت الشطرين المزدوجين .

ومن هذا تعلم أن كتابة الاشطر بصورة مستقلة ليست ببدعة جاء بها أتباع الطريقة الحديثة في النظم كما يزعمون .

العروض الرابعة ـ مشطورة مقطوعة وهي الضرب في الوقت نفسه :

قطع ما يلي :

دُ رِفدا	رأ وتري	تمدح عم
ن — —	— ن ن —	— ن ن —
مُتَفْعِلْ	مستعلن	مستعلن
(مخبون مقطوع)	(مطوية)	(مطوية)

يا ماخض ال	ماء عَدِم	تَ الزّبدا
— — ں —	— ں ں —	— — —
مستفعلن	مستعلن	مستفعلْ
(صحيحة)	(مطوية)	(مقطوعة)

تجد أنه من مشطور الرجز وعروضه مقطوعة أصابها الخبن في البيت الأول وهو غير ملزم بدليل عدم وجوده في البيت الثاني، والعروض والضرب هنـا شيء واحد على نحو ما سبق في المثال الذي قبله .

العروض الخامسة ــ منهوكة صحيحة [1] وهي الضرب كذلك :

قطع ما يلي :

إنْ تُقبلوا	نعانقِ
— — ں —	ں — ں —
مستفعلن	متفعلن

أو تدبروا	نفارقِ
— — ں —	ں — ں —
مستفعلن	متفعلن

فراقَ غيـ	ر وامقِ
ں — ں —	ں — ں —
متفعلن	متفعلن

(١) وقد عدت هذه العروض محاكاة لهرولة الابل في حين ان الرجز المعتاد اعتبر تقليداً لها في حال سيرها المعتاد . راجع جرجي زيدان : « تاريخ آداب اللغة العربية » ج ١ ص ٦٦ فقد قال : « اما اذا أراد الحادي ان تسرع الجمال في السير حدا لها بالرجز المنهوك، وهذا وزنه : « أعطيته ما سألا حكمته لو عدلا» (العقد الفريد : ٣-١٦١) ويورد مثالا على المشطور هو : (دع المطايا تنسم الجنوبا ان لها لنبأ عجيبا) ويعلق قائلا : وهو يشبه بتوقيعه على مقاطعه مشي الجمال الهوينا ، ولو ركبت ناقة ومشت بك الهوينا لرأيت مشيهـا يشبه وزن هذا الشعر تماماً فكان العرب يحدونها به اذا أرادوا سيرها وئيداً (زيدان : ١ / ٦٥ – ٦٦) .

تجد انه يتألف من ثلث تفاعيل بحر الرجز فهو من منهوك الرجز إذْ أُسْقط عنه ثلثاه ، والتفعيلة الثانية هي العروض والضرب معاً ، وتعتبر صحيحة إذ ان الخبن زحاف وليس بعلة ملزمة .

الرجز المزدوج :

قطع ما يلي :

إنّ الفسا	دَ ضدهُ الصـ	صلاحُ
— — ں —	ں — ں —	ں — —
مستفعلن	متفعلن	متفعلْ

ورب جِدْ	دِ جرهُ الـ	هزاح
ں — ں —	— — ں —	ں — —
متفعلن	مستفعلن	مُتَفْعِلْ

لكل شي	ءٍ معدن	وجوهرُ
ں — ں —	— — ں —	ں — ں —
متفعلن	مستفعلن	متفعلن

واوسط	واصغر	واكبرُ
ں — ں —	ں — ں —	ں — ں —
متفعلن	متفعلن	متفعلن

تجد أنهما من الرجز التام وقد التزم في شطري كل بيت حرف او حرفان بطريق التصريع أو التقفية ويعرف هذا « بالرجز المزدوج » وهو كثير في نظم الحكايات والعلوم كالألفية والمنظومات العروضية .

خلاصة البحث

للرجز خمس أعاريض وسبعة أضرب :

رقم العروض — رقم الضرب

١ العروض الأولى صحيحة (وقد يدخلها الخبن والطي أو كلاهما)

ولها ضربان :

الأول – صحيح مثلها (مستفعلن — — ٮ —) ١

الثاني – مقطوع (مُسْتَفْعِلْ — — —) وقد يكون مخبوناً ٢

مُتَفْعِلْ ٮ — —

٢ العروض الثانية : مجزوءه صحيحة (مستفعلن — — ٮ —) ٣

ولها ضربان : الاول صحيح مثلها والثاني مقطوع (مستفعِلْ — — —

٣ « الثالثة : مشطورة صحيحة (وهي الضرب في الوقت ذاته) ٥

٤ « الرابعة : « مقطوعة (« « « « « «) ٦

٥ « الخامسة : منهوكة صحيحة (« « « « « «) ٧

بحر الرمل

التـــام :

فاعلاتن	فاعلاتن	فاعلاتن
— ٮ — —	— ٮ — —	— ٮ — —
فاعلاتن	فاعلاتن	فاعلاتن
— ٮ — —	— ٮ — —	— ٮ — —

	كيف لاقت	راملاتي	اذ جرت
(١)	— ں — —	— ں — —	— ں —
	فاعلاتن	فاعلاتن	فاعلا

عند يحيي	ما لقينا	من هناكا	
— ں — —	— ں — —	— ں — —	
فاعلاتن	فاعلاتن	فاعلاتن	(١) صحيح
»	»	من هناكْ	
»	»	— ں — ه	
»	»	فاعلاتْ	(٢) مقصور
		من هنا	
		— ں —	(٣) محذوف
		فاعلا	

المجزوء :

(٢) كيف لاقتْ	راملاتي		عند يحيي	ما لقيناهْ	(٤)
				— ں — — ه ه	
				فاعلاتانْ (المُسبَّغ)	
(٢) كيف لاقتْ	راملاتي		عند يحيي	ما لقينا	(٥)
— ں — —	— ں — —		— ں — —	— ں — —	
فاعلاتن	فاعلاتن		فاعلاتن	فاعلاتن	
(٢) »	»		»	ما لقي	(٦)
				— ں —	
»	»		»	فاعلا (= فاعلن) (محذوف)	

سمي الرمل رملاً لسرعة النطق به وذلك لتتابع تفعيلة فاعلاتن ـ ن ـ ـ فيه ؛ فهو في اللغة الاسراع في المشي ومنه الرمل المعروف في الطواف .

ويدخل حشوه من الزحافات ما يدخل حشو المديد عادةً ومن هنا كان الشبه القائم بين البحرين عدا تقارب ضربات مقاطعهما ، فالخبن فيه حسن ويدخل أعاريضه وأضربه كافة ، والكف لا بأس به أما الشكل فقبيح ؛ ويجود الرمل في الحزن والفرح والزهد وضروب الموشحات . وهو قليل في الشعر الجاهلي مع ذلك فقد نظم فيه عنترة في الحماسة وأبدع الحارث اليشكري في قصيدة من هذا البحر ضمنها وصفاً وسرداً ، مطلعها :

عجبٌ خو	لهُ إذْ تُـ	كرني
ن ن ـ ـ	ن ن ـ ـ	ن ن ـ
فعلاتن	فعلاتن	فعلا

أم رأت خو	له شيخاً	قد كبرْ
ـ ن ـ ـ	ن ن ـ ـ	ـ ن ـ
فاعلاتن	فعلاتن	فاعلا

وقد نظم عليه الفرس بثماني تفاعيل للبيت وقد جرى على هذا السياق الشيخ عبدالقادر الحبلي في لامية منسوبة اليه يقول فيها :

قال يا ربي ذنوبي مثل رمل لا تُعد ⁂ فاعفُ عني كل ذنبٍ واصفح الصفح الجميلْ

قل لنارٍ ابردي يا رب في حقي كما ⁂ قلتَ قل يا نارُ كوني انتِ في حق الخليلْ

كيف حالي يا إلهي ليس لي خير العمل ⁂ سوءُ أعمالي كثير ، زادُ طاعاتي قليلْ

أنت شافي ، أنت كافي في مهمات الأمور ⁂ أنت حسبي انت ربي انت لي نعم الوكيلْ

انواع الرمل

(١) العروض محذوفة والضرب صحيح :

قطع البيت الآتي لأحمد شوقي :

في سبيل الـ	مجد اودى	نفرٌ
— ◡ — —	— ◡ — —	◡ ◡ —
فاعلاتن	فاعلاتن	فعلا (= فاعلن)

شهداء الـ	علم أعلا	هم مقاما
◡ ◡ — —	— ◡ — —	— ◡ — —
فعلاتن	فاعلاتن	فاعلاتن

تجد أنّ العروض محذوفة « فعلا ◡ ◡ — » وقد دخلها الخبن وتنقل الى فعلن ◡ ◡ — في حين أن الضرب صحيح .

(٢) العروض محذوفة والضرب مقصور :

قطع البيت الآتي للرصافي :

سل رُبَا بغ	داد عمّا	قد مضى
— ◡ — —	— ◡ — —	— ◡ —
فاعلاتن	فاعلاتن	فاعلا

لبني العبـ	باس في تلـ	ك الديارْ
◡ ◡ — —	— ◡ — —	— ◡ — ٥
فعلاتن	فاعلاتن	فاعلاتْ (مقصور)

تجد العروض محذوفة كما في المثال السابق إلا أنّ الضرب قد جاء على صورة (فاعلاتْ) أي أصيب بعلة تسمى «القصر» وهو حذف ساكن السبب الخفيف الأخير وتسكين ما قبله وهو علة ملزمة.

(٣) العروض والضرب محذوفان :

قطع ما يلي :

لا تُنْهي	بعدما أكْ	رمتني
— ں — —	— ں — —	— ں —
فاعلاتن	فاعلاتن	فاعلا = فاعلن)

وشديد	عادة منْ	نزعة
ں ں — —	— ں — —	ں ں —
فَعِلاتُنْ	فاعلاتن	فعلا (= فَعِلُنْ)
(مخبونة)	(صحيحة)	(محذوف)

تجد العروض والضرب محذوفين وقد دخل الضرب خبن وهو زحاف غير ملزم كما علمت؛ ومن هذا تستنتج أن العروض في هذا البحر محذوفة وجوباً ولا تجدها تامة إلا شذوذاً أو في حالة التقفية والتصريع كما في قول الجواهري :

أزِفَ المو	عد والوع	د يعنّ
ں ں — —	ں ں — —	ں ں — —
فعلاتن	فعلاتن	فعلاتن

والغد الحل	و لاهليه	ه يحنّ
— ں — —	ں ں — —	— ں — —
فاعلاتن	فعلاتن	فاعلاتن

مجزوءات الرمل

(٤) العروض مجزوءة صحيحة وضربها مسبغ :

قطع ما يلي :

كُلّما قا	بله شخ		صٌ رأى صو	رته في	هْ
— ں — —	ں ں — —		— ں — —	ں ں — —	ه
فاعلاتن	فعلاتن		فاعلاتن	فعلاتا	نْ

تجد العروض مجزوءة صحيحة في حين أن الضرب قد زيد فيه حرف ساكن بعد مد وهذه علة تعرف بالتسبيغ (وتشبه علة التذييل في البحر الكامل عندما يزاد حرفاً ساكناً بعد مد في تفعيلة «مُتَفاعِلُنْ» فتصبح «مُتَفَاعِلانْ») فالضرب مُسَبَّغ .

(٥) العروض مجزوءة صحيحة والضرب صحيح مثلها :

قطع البيتين الآتيين لابن المعتز[1] :

رُبَّ أمرٍ	تتقيهِ		جرَّ أمْراً	تَرْتَجيهِ
— ں — —	— ں — —		— ں — —	— ں — —
فاعلاتُنْ	فاعلاتُنْ		فاعلاتن	فاعلاتن
خفي المحـ	بوب منه		وبدا المكـ	روهُ فيهِ
ں ں — —	— ں — —		ں ں — —	— ں — —
فَعِلاتن	فاعلاتن		فَعِلاتُنْ	فاعلاتن

تجد العروض والضرب مجزوئين صحيحين (فاعلاتن — ں — —)

(١) تتقيه أي تتحفظ منه . راجع ديوان عبد الله بن المعتز (المتوفى سنة ٢٩٦ هـ) تحقيق محيي الدين الخياط . طبع مطبعة الاقبال ببيروت .

(٦) العروض مجزوءة صحيحة والضرب محذوف :

قطع ما يلي :

مذ بدا زا	د الشجنْ	من به قل	ي افتتنْ
— ن — —	— ن —	— ن — —	— ن — . .
فاعلاتن	فاعلن	فاعلاتن	فاعلا (= فاعلن)
	(محذوفة)		(محذوف)

رُبَّ هجرا	نٍ طويلٍ	أودع القل	ب الحزنْ
— ن — —	— ن — —	— ن — —	— ن —
فاعلاتن	فاعلاتن	فاعلاتن	فاعلا

تجد العروض صحيحة والضرب محذوف في كلا البيتين . أما العروض المحذوفة في البيت الأول فتصريع [١] بالنقصان ليس غير ، وهذا الوزن كثير الورود في الاناشيد المدْرسية في أيامنا هذه .

وصفوة القول في الرمل عموماً انه اشبه بالتصفيقة الشعبية وانه عد مبتذلاً من لدن العرب لذلك تحاشاه شاعر كالمتنبي جهد امكانه ؛ ولم يرد في الشعر الجاهلي الا قليلاً .

---

(١) نود ان نوضح هنا ان تعريف التصريع عند العروضيين يختلف عنه عند البلاغيين ، فقد قال صاحب المطول في البلاغة مستشهداً بقول ابن الاثير : التصريع في النظم جعل العروض مقفاة تقفية الضرب ، وهذا ليس تصريعاً عند العروضيين بل تقفية ؛ وقال مستشهداً على التصريع بقول امرىء القيس (من الطويل) :

أفاطم مهـلا بعض هـذا التدلل فان كنت قد ازمعت صرمي فأجملي

فالبيت مقفى في اصطلاح العروضيين ، مصرع في اصطلاح البلاغيين ، والتصريع عند الجماعة الاولى يقع بالوزن والقافية وعند الثانية بالقافية فقط (من مخطوط في العروض لحكمة البدري ، ص ٧) .

خلاصة البحث

للرمل عروضان وستة أضرب :

رقم العروض		رقم الضرب
«١» العروض الأولى : تامة محذوفة وجوباً [1] ولها ثلاثة أضرب :		
	الاول : صحيح ، فاعلاتن ــ ں ــ ــ	(١)
	الثاني : مقصور ، فاعلاتْ ــ ں ــ ه	(٢)
	الثالث : محذوف مثلها ، فاعلا ــ ں ــ . .	(٣)
«٢» العروض الثانية : مجزوءة صحيحة ولها ثلاثة أضرب :		
	الاول : مُسبّغ ، فاعلاتان ــ ں ــ ــ : ه	(٤)
	الثاني : صحيح مثلها ، فاعلاتن ــ ں ــ ــ	(٥)
	الثالث : محذوف ، فاعلا ــ ں ــ . .	(٦)

« ٤ » الجسم منها مستريح سالمٌ   والقلبُ مني جـــاهد مجهودُ

« ٥ » اعطيته ما سألا   حكمته لو عدلا

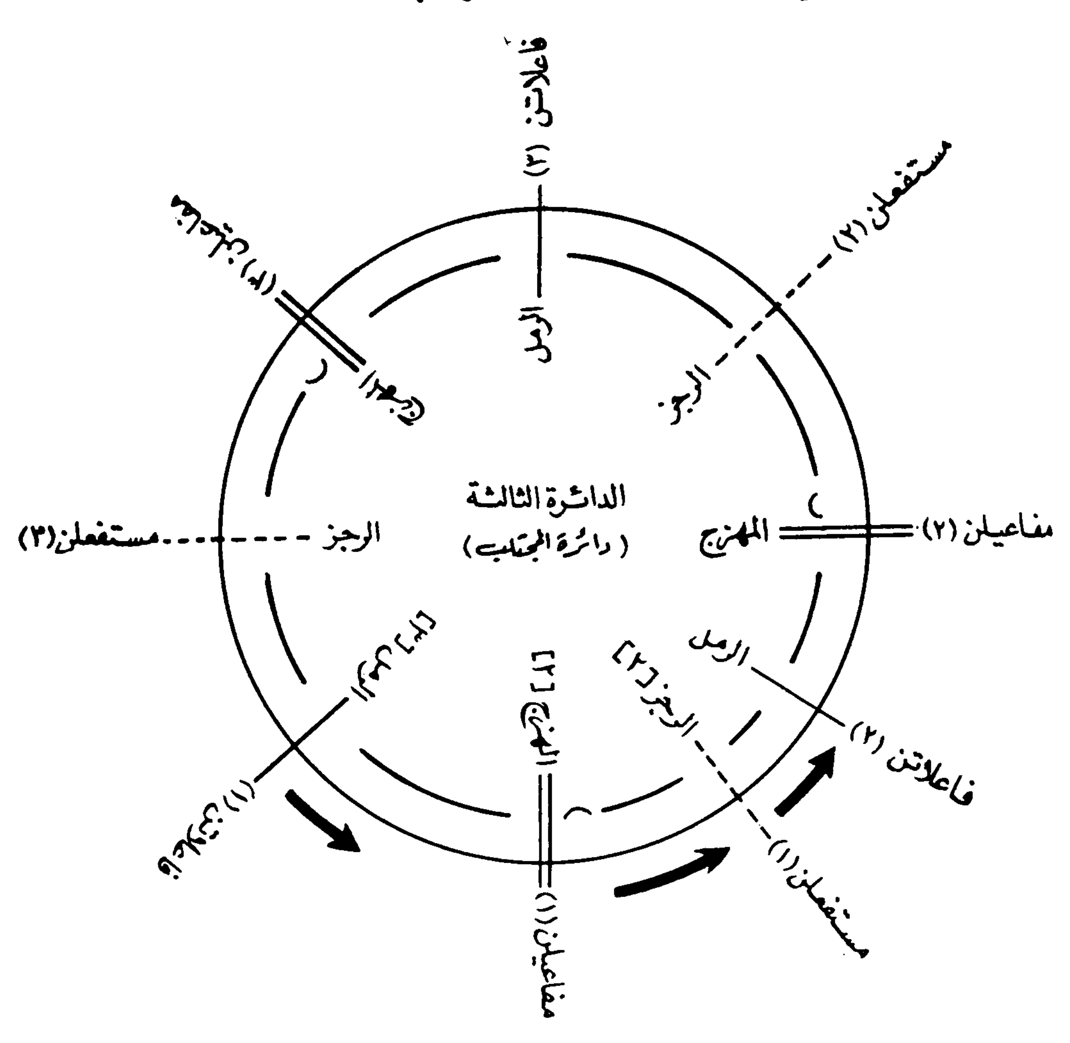
---

(١) وقد خرج المتنبي على هذه القاعدة في قصيدته التي يمدح بها بدر بن عمار اذ يقول :

انما بدر بن عمار سحاب   هطل فيه ثواب وعقابُ
انما بدر رزايا وعطايا   ومنايا وطعان وضرابُ

لانه – كما يقول الثعالبي في يتيمته ، ج ١ ص ١٣٣ – اخرج الرمل على فاعلاتن ، واجرى جميع القصيدة على ذلك في الابيات غير المصرعة ، وانما جاء الشعر على فاعلن وان كان اصله في الدائرة فاعلاتن . راجع كذلك كتاب العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب لناصيف اليازجي المطبعة الأدبية ، بيروت ، ١٣٠٥ ج ١ ص ١٤٤ ، والقصيدة قيلت ، كما ذكرنا ، في أبي الحسين بدر بن عمار بن اسماعيل الاسدي الطبرستاني ارتجالا وهو على الشراب وقد صفت الفاكهة والنرجس ، وكان بوسعه ان يقول : « انما بدر رزايا عظمت » ليستقيم الوزن ولكنه لم يفعل ... ربما لشعوره بان الوزن لا يليق به لانه على زعمه موضوع للعامة فاراد ان يخالف ما تواضع عليه العامة ولو بعض الشيء .

وبهذا تنتهي بحور الدائرة الثالثة وهذا رسمها[1] :



الأقواس المربعة تشير الى نقطة ابتداء كل بحر والأقواس الاعتيادية الى ترتيب التفاعيل في كل بحر .

---

(١) وقد ذكرها ابن عبد ربه بقوله :

والدارة الثالثة التي حكت ... في قدرها الثانية التي مضت

في عدة الاجزاء والحروف ... وليس في الثقيل والخفيف

ينفك منها مثل ما ينفك ... من تلك حقاً ليس فيه شك

ترفل من ديباجها في حلل ... من هزج أو رجز أو رمل

وهــذه صورتها مبينه ... بحليهــا ووشيها مزينــه

طريقة الرسم :

ارسم دائرة وقسمها الى ثلاثة اجزاء متساوية وابدأ ببحر الهزج وضع تفعيلته الاولى على اليمين : « مفاعيلن ں ـــ ـــ ـــ » وتفعيلته الثانية في اعلى الدائرة والثالثة على اليسار (مؤشراً اياها بخطين متوازيين) .

وبعد ان تفرغ من وضع تفاعيل الهزج تقدم قليلاً نحو أعلى الدائرة من اليمين تاركاً وراءك وتداً مجموعاً أي ركزة وخطاً (ں ـــ) وسجل تفاعيل الرجز : (مؤشراً اياها بخطوط منقوطة) : مستفعلن ـ مستفعلن ـ مستفعلن (ـــ ـــ ں ـــ) .

ثم اترك بعد الهزج من اليسار مقطعاً طويلاً او خطيطاً (ـــ) وضع تفاعيل الرمل فاعلاتن ـ فاعلاتن ـ فاعلاتن (ـــ ں ـــ ـــ) (مؤشراً اياها بخط واحد) .

وتكون بذلك قد حصلت على بحور الدائرة الثالثة المعروفة بدائرة المجتلب .

التمرين الحادي عشر

في الرجز

قطع ما يلي مبيناً كل زحاف وعلة :

« ١ » إني وكل شاعر من البشرْ	شيطانه أنثى وشيطاني ذكرْ (١)
« ٢ » حسبي بعلمي إنْ نفعْ	ما الذل إلا في الطمعْ
« ٣ » دار لسلمى إذْ سليمى جارةٌ	قفرى ترى آياتها مثل الزبرْ

(١) لأبي النجم العجلي .

التمرين الثاني عشر

في الرمل

قطع ما يلي موضحاً كل ما فيه من زحافات وعلل :

«١» انا في اللذات مخلوع العذارِ هائمٌ في حب ظبيٍ ذي احورارِ
«٢» وقليلٌ ذاك إلاّ أنّهُ ليس من مثلك عندي بالقليلِ
«٣» قالتِ الخنساءُ لما جئتُها شاب بعـــدي رأس هذا واشتهبْ
«٤» مقفراتٌ دارساتٌ مثلُ آياتِ الزبورِ
«٥» يا هلالاً في تجنيه وقضيباً في تثنيه
«٦» ينبت الورد من الشوك ومــا ينبت النرجس إلاّ من بصلْ
«٧» لا تخالي نسباً يخفضني انا من يُرضيك عند النسبِ (١)
«٨» ذنبه ذنب عظيم فاغفر الذنب العظيم انه شخص غريبٌ مذنبٌ عبدٌ ذليل (٢)

للمناقشة والبحث

١ ــ « الرجز حمار الشعر » . ناقش هذا الرأي .

٢ ــ هل تجد كبير جدوى في استنباط اعاريض واضرب جديدة لخلق حركة جديدة في الشعر العربي الحديث ؟

٣ ــ لقد اضاف الأخفش الى الهزج ضرباً ثالثاً هو المقصور كما في قول الشاعر :

---

(١) لمهيار الديلمي والبيت الذي قبله لابن الوردي من لاميته المشهورة .
(٢) للشيخ عبد القادر الحبلي (المشهور بالكيلاني) .

أبو شبلِـ	نِ وثابٌ	شديدُ البط	ش غرثانْ
ں ـــ ـــ ـــ	ں ـــ ـــ ـــ	ں ـــ ـــ ـــ	ں ـــ ـــ ه
مفاعيلن	مفاعيلن	مفاعيلن	مفاعيلْ

وقد زيد على ذلك عروض محذوفة وضرب محذوف مثلها كما في قول الشاعر :

سقاها اللـ	ـه غيثاً	من الوسمـ	ـي ريّا
ں ـــ ـــ ـــ	ں ـــ ـــ	ں ـــ ـــ ـــ	ں ـــ ـــ
مفاعيلن	مفاعي	مفاعيلن	مفاعي

فهل ترى في جمال موسيقى هذين اللونين من المزج ما يُبرر النظم عليهما ؟

٤ ــ لماذا ترفع المتنبي عن النظم بالرمل جهد إمكانه ؟ هل توافق على الرأي القائل بان الرمل ضرب من التصفيقة الشعبية ؟

٥ ــ هل يدل إقبال الشاعر على بحورٍ معينة وإعراضه عن بحور أخرى على تكوين جثماني وعصبي خاص؟ عزّز جوابك بشواهد من شعراء تعرفهم .

٦ ــ كيف تفسر كره أبي العلاء المعري للرجز والرجّاز ؟

الدائرة الرابعة (دائرة المشتبه)

البحر التاسع

بحر السريع

مستفعلن	مستفعلن	فاعلن =(مَفْعُلا)
— — ∪ —	— — ∪ —	— ∪ — . .

مستفعلن	مستفعلن	فاعلن (= مَفْعُلا)
— — ∪ —	— — ∪ —	— ∪ — . .

(١)	قد اسرعت	في عذلها	لا تفي
	— — ∪ —	— — ∪ —	— ∪ —
	مستفعلن	مستفعلن	مفعلا

من بعدها	لا اختشي	عاذلاتْ	
— — ∪ —	— — ∪ —	— ∪ — ه	
مستفعلن	مستفعلن	مفعلاتْ	(١)
»	»	« عاذِلاَ	
		« مفعلا » — ∪ — . .	(٢)
»	»	« عَذْلاَ	(٣)
		— —	
		مفعو	

(٢)	»	لِتَفي			»	عَذَلاَ	«٤»
	»	ں ں —			»	ں ں —	
		مَعُلاَ				مَعُلاَ	
	»				»	عَذْلاَ	«٥»
	»	»			»	مفعو — —	

(٣) قد أسرعتْ	في عذلها	لا تُوفيكْ	
— — ں —	— — ں —	— — — ٥	
مستفعلن	مستفعلن	مفعولاتْ	«٦»

سمي السريع سريعاً لسرعة النطق به وذلك لأن في كل ثلاث تفاعيل منه سبعة أسباب بموجب الدائرة ، والأسباب كما هو معلوم أسرع من الأوتاد في النطق بها وفي تقطيعها ، ويجود السريع في الوصف وتصوير الانفعالات وهو قليل جداً في شعر الجاهليين ، ومن هذا البحر قول الخنساء :

وصاحبٍ	قلت له	صالحٍ	إنك لِلْ	خيل بمُس	تَمْطَرِ
ں — ں —	— ں ں —	— ں —	— ں ں —	— ں ں —	— ں —
متفعِلنْ	مستعلن	مَفْعُلا	مستعلن	مستعلن	مَفْعُلا

انواع السريع

— ١ —

١ — العروض مطوية مكسوفة [١] والضرب مطوي موقوف :

قطع البيتين الآتيين :

النَّاسُ للموتِ كَخيلِ الطِّرادْ فالسابقُ السابقُ منها الجوادْ

(١) يجوز ان تقول مكسوفة (بالسين المهملة) ومكشوفة (بالشين المعجمة) وقد فصلنا =

والموتُ نق	قادٌ على	كفِّهِ
— — ن —	— — ن —	— ن — . .
مستفعلن	مستفعلن	مفعلا
		(= فاعلن)

جواهرٌ	يختار منـ	ـها الجيادْ
ن — ن —	— — ن —	— ن — ه
متفعلن	مستفعلن	مَفْعُلاتْ
(مخبونة)		(مطوي موقوف)

تجد العروض مطوية مكسوفة (« مفعلا » — ن — . .) والكسف هو حذف المقطع الاخير المتحرك من تفعيلة (مفعولاتُ) « — — — ن » والضرب مطوي موقوف (مفعُلاتْ — ن — ه) والوقف هو تسكين آخر مقطع قصير في تفعيلة مفعولاتُ — — — ن (١) .

اما ما تراه من كون العروض في البيت الاول موقوفة فذلك للتصريع بالزيادة ليس غير ولا يعتد به في القصيدة .

٢ — العروض مطوية مكسوفة والضرب مثلها :

قطع ما يلي :

اصمّ عن ذكر الخنا سمعه   وما عن الخير بــه من صممْ

= الاصطلاح الاول لأنه اثبت في اذهان الطلبة ، ذلك لان الكسف هو « القطع » فتقول « كسف الثوب اي قطعه وكسف الله الشمس أو القمر اي حجبها فكأن التفعيلة في هذه الحال قد اصابها كسوف جزئي » اذا جاز لنا ان نستعير تعبيراً من الجغرافية الفلكية ومع ذلك فان « الكشف » هو الآخر تعبير لا بأس به فهو يدل على انحسار التفعيلة عن مقطعها الأخير .

(١) وإن يسكن سابع الحروف   فانــه يعرف بالموقوف
وان يكن محركا فاذهبا   فذلك المكسوف حقاً موجبا
(ابن عبد ربه)

ن — ن —	— — ن —	— ن —
متفعلن	مستفعلن	مفعلا
ن — ن —	— ن ن —	— ن —
متفعلن	مستعلن	مَفْعُلا

تجد العروض مطوية مكسوفة كسابقتها وضربها مثلها مطوي مكسوف مفعلا — ن — وهذا هو الضرب الثاني لهذه العروض .

٣ ــ العروض مطوية مكسوفة والضرب أصلم :

قطع البيتين الآتيين لأبي الشيص[١] :

أنْعَى فتَى الْ	جُود ِ إلى ال	جود ِ
— — ن —	— ن ن —	— —
مستفعلن	مستعلن	مفعو
ما مثلُ مَنْ	أنعى بمو	جود ِ
— — ن —	— — ن —	— —
مستفعلن	مستفعلن	مفعو
أنْعَى فتًى	مَصَّ الثرَى	بَعْدَهُ
— — ن —	— — ن —	— ن —
مستفعلن	مستفعلن .	مفعُلا

(١) الجاحظ : البيان والتبيين: ج ٣ ص١٢٣ ؛ وفي « الشعر والشعراء » ٥٦٣ – ٥٦٤ أن الشعر لأشجع السلمي في رثاء محمد بن زياد وقد روي منه سبعة أبيات ، وهو كذلك في « طبقات الشعراء » لابن المعتز (تحقيق عبد الستار أحمد الفراج) دار المعارف بمصر ، ١٩٥٦ ، ص ٢٥٣ .

بقيّة ال	ماء من ال	عُودِ
ں — ں —	— ں ں —	— —
متفعلن	مستعلن	مفعو

تجد العروض مطوية مكسوفة كما في الحالتين السابقتين في حين ان الضرب اصلم ، والصلم هو اسقاط الوتد المفروق باجمعه من آخر تفعيلة مفعولاتُ — — — ں [1] أما العروض في البيت الاول فقد أجري فيها التغيير للتصريع بالنقص .

— ٢ —

٤ — العروض مخبولة مكسوفة وضربها مثلها :

قطع البيت الآتي :

شمسٌ واق	مارٌ يطو	فُ بهـا
— — ں —	— — ں —	ں ں —
مستفعلن	مستفعلن	مَعُلاَ

طوف النّصا	رى حول بيْ	تِ صَنَمْ
— — ں —	— — ں —	ں ں —
مستفعلن	مستفعلن	معـــلا

تجد العروض قد اصبحت مخبولة اي دخل عليها زحاف مزدوج (خبن + طي) ثم دخل عليها الكسف فغدت مخبولة مكسوفة . تأمل الضرب تجده مخبولاً مكسوفاً (مَعُلا ں ں —) كذلك .

---

(١) وان يزل من آخر الجزء وتد ... إن كان مجموعاً فذلك الأحذ
أو كان مفروقاً فذاك الأصلم ... كلاهما للجزء حقاً صيلم
(ابن عبد ربه)

٥ ـ العروض مخبولة مكسوفة وضربها أصلم :

قطع ما يلي :

قالتْ تَسَلْ	لمَيْت فقُلْ	تُ لها
— — ں —	— ں ں —	ں ں —
مستفعلن	مستعلن	معلا

ما بال قَلْ	بي هائمٌ	مغْرَمْ ؟
— — ں —	— — ں —	— —
مستفعلن	مستفعلن	مفعو

تجد العروض مخبولة مكسوفة (مَعُلا ںں ـ) والضرب أصلم (مفعو ـ ـ).

٦ ـ العروض والضرب مشطوران موقوفان :

قطع ما يلي :

قد قلتُ لِلْ	باكي رسو	مِ الأطلالْ
— — ں —	— — ں —	— — — ه
مستفعلن	مستفعلن	مفعولاتْ

يا صاح ما	هاجك من	رسمٍ خالْ
— — ں —	— ں ں —	— — — ه
مستفعلن	مستعلن	مفعولاتْ

تجد انه من البحر السريع غير أنَّ شطراً واحداً قد احتل مكان بيت كامل فعرف بمشطور السريع وغدت التفعيلة الأخيرة هي العروض والضرب في آن واحد وهي موقوفة في هذه الحال (مفعولاتْ ـ ـ ـ ه).

خلاصة البحث

للسريع ثلاث أعاريض وستة أضرب :

رقم العروض		رقم الضرب
١	العروض الاولى ـ مطوية مكسوفة (مَفْعُلا ـ ن ـ . .) ولها ثلاثة أضرب :	
	الاول ـ مطوي موقوف (مفعُلاتْ ـ ن ـ ه)	١
	الثاني ـ مطوي مكسوف مثلها (مَفْعُلا ـ ن ـ)	٢
	الثالث ـ أصلم (مفعو ـ ـ . . . .)	٣
٢	العروض الثانية ـ مخبولة مكسوفة (مَعُلا ن ن ـ) ولها ضربان :	
	الاول ـ مخبون (مخبول) مكسوف مثلها (مَعُلا نن ـ)	٤
	الثاني ـ أصلم (مفعو ـ ـ)	٥
٣	العروض الثالثة ـ مشطورة موقوفة (مفعولاتْ ـ ـ ـ ه) وهي الضرب في الوقت ذاته	٦

التمرين الثالث عشر

في السريع

بين الزحافات والعلل ومختلف الاعاريض والاضرب في الابيات الآتية :

١ ـ لا يُنجِزُ الميعادَ في يومِهِ ولا يعي ما قال في أمسهِ

٢ ـ لم ترَ مَنْ نادمتُ إلاّكَا لا لسوى وُدّكَ لي ذاكَا

٣ ـ لا تحسُنُ الوفرةُ حتّى تُرى منشورةَ الضّفْرِينِ يومَ القتالْ

٤ ـ قد أُبْتُ بالحاجةِ مَقضيَّةً وَعِفتُ في الجلسَةِ تطويلَهَا

٥ ـ ما أجدر الايامَ والليالي بأنْ تقولَ ما لَهُ وما لي ؟

٦ ـ يشغَلُني عنها وعن غيرها توطينيَ النفسَ ليوم الطّعانْ

٧ ـ فَلَيْتَهُ خَلّى لنا سُبْلَنا أعانَهُ اللهُ وَإيّانا

٨ ـ يُقدّر الانسان في نفسه أمراً ويأباه عليه القضا

٩ ـ الحمد لله على ما نرى كل من احتيج اليه زها

١٠ ـ يا طالبَ الحكمة من أهلها النور يجلو لون ظلمائِهِ

١١ ـ والدهر لا تفنى أعاجيبُهُ لِكلّ ما فكرتَ فيه عجبْ

١٢ ـ كم غافلٍ أودى به الموتُ لم يأخُذِ الأهبةَ للفوتِ

١٣ ـ خذ كلّ ما شِئتَ وعِشْ آمناً آخرُ هذا كلّهِ الموتُ

١٤ ـ آمنت بالله وأيقنتُ والله حسبي حيثما كنتُ

١٥ ـ ما أسرعَ الأيامَ في الشهرِ وأسرعَ الأشهُرَ في العمرِ

١٦ ـ يا عجباً للناس لو فكّروا وحاسبوا أنفسهم أبصروا

١٧ ـ ألاّ إلى اللهِ تصير الأمُورْ ما أنتِ يا دنيايَ إلاّ غُرورْ

١٨ ـ كُلّ حياةٍ فلها مُدّةٌ وكلّ شيءٍ فله آخِرُ

١٩ ـ ما شرفُ الدنيا بشيءٍ إذا لم يتّبعْهُ شرفُ الآخِرَهْ

٢٠ ـ قد يستشير الشيخُ أبناءَهُ ويقبِسُ الحكمةَ من عِرْسِهِ

٢١ ـ تزيده الايام إنْ اقبلتْ شدة خوفٍ لتصاريفها

٢٢ ـ والدهر لا يُبقي على اهله تغريبُهُ طوراً وتشريقُهُ *

(*) الابيات : ١ – ٧ للمتنبي و ٨ – ٢٢ لابي العتاهية .

البحر العاشر

بحر المنسرح

(١)	لا تسرحي	يا نيـــاق	في بلدي
	— ں — —	ں — ں —	— ں ں —
	مستفعلن	مفعلاتُ	مستعلن
		(مطوية)	(مطوية)

أنعامنا	في عكاظ	مسرحُها	
— ں — —	ں — ں —	— ں ں —	«١»
مستفعلن	مفعُلاتُ	مستعلن	
	« مطوية »	« مطوية »	
»	»	« مسراها	«٢»
»	»	———	
»	»	مستفعل	
»	»	« مقطوع »	

(٢)	لا تسرحي	يا ناقـــات	«٣»
	— ں — —	——— ه	
	مستفعلن	مفعولات (منهوكة موقوفة)	
(٣)	لا تسرحي	يا ناقهْ (منهوكة مكسوفة)	«٤»
	— ں — —	———	
	مستفعلن	مفعولا	

سمي المنسرح منسرحاً لانسراحه بمعنى سهولته على اللسان، وقيل الانسراح هنا المفارقة عما يحصل بامثاله إذ لا مانع من مجيء مستفعلن ذات الوتد المجموع

سالمة في الضرب إلا في المنسرح فانه امتنع ان تأتي في ضربه إلا مطوية [1] .

انواع المنسرح

(١) العروض مطوية والضرب مطوي مثلها :

قطع ما يلي :

نحن بما	عندنا و	أنت بما
— ںں —	— ں — ں	— ںں —
مستعلن	مفعلات	مستعلن

عندك را	ضِ والرأيُ	مختلفُ
— ںں —	— — — ں	— ںں —
مستعلن	مفعولات	مستعلن

تجد أن العروض مطوية ، وهو الشيء الغالب فيها ، والضرب مطوي مثلها الا أن الطي فيه واجب ؛ وتكثر الزحافات في حشو هذا البحر ولا سيما الخبن والطي ، واما الخبل (معلاتُ ں ں — ں) فنادر .

---

(١) ابتدع الرصافي عروضاً جديدة من المنسرح في قصيدته :

سمعت شه	رأ للهند	لبب		تلاه فو	ق الغصن الر	طيب
ں — ں —	— — — ں	— —		ں — ں —	— — — ں	— —
متفعلن	مفعولات	مستف		متفعلن	مفعولات	مستف

وهنا العروض والضرب قد دخلهما الحذذ (اسقاط الوتد المجموع برمته) اذا جاز لنا ان لستعير علة خاصة ببحر الكامل . هذا اصح تقطيع للقصيدة في رأينا . اما تقطيعه على اساس الرجز فمغلوط لأن القطع لا يجوز في الحشو ، اذ يكون تقطيعه حسب ميزان الرجز : متفعلن — مستفعل — متفعل ولا نوافق كذلك اولئك للذين يقطعونه على مخلع البسيط لان التفعيلة الوسطى في المخلع « فاعلن » وليست « مستفعل » .

(٢) العروض مطوية والضرب مقطوع :

قطع ما يلي :

إذا وضعْ	تَ الاحسانَ	موضعَهُ
ں — ں —	— — — ں	— ں ں —
متفعلن	مفعولات	مستعلن

منحت نف	سي أقصى أ	مانيها
ں — ں —	— — — ں	— — —
متفعلن	مفعولات	مستفعلْ

تجد العروض مطوية والضرب مقطوع : (مستفعلْ — — —) .

(٣) العروض المنهوكة « الموقوفة » :

قطع ما يلي :

قد قال لي	باستعبارْ :
صبراً بني	عبدِ الدارْ

صبراً حما	ةَ الادبارْ
— — ں —	— — — ه
مستفعلن	مفعولاتْ

ضرباً بِكُلْ	لِ بتّارْ
— — ں —	ں — — ه
مستفعلن	مَعُولاتْ « مخبونة موقوفة »

تجد ان البيت قد فُقِدَ ثلثاه وبقي منه ثلثٌ ، وهذا منهوك المنسرح وعروضه منهوكة موقوفة : مفعولاتْ — — — ه وهي الضرب في الوقت

ذاته،ولم يرد من هذا اللون من المنسرح الا القليل . ويلاحظ في عروض البيت الأخير ان الوقف قد رافقه خبن في الوقت ذاته .

خلاصة البحث

للمنسرح ثلاث أعاريض واربعة أضرب :

رقم العروض	رقم الضرب
١ – العروض الاولى – مطوية (ويندر ان تأتي صحيحة) : مستعلن — ں ں —	
ولها ضربان :	
الأول – مطويّ مثلها : مستعلن — ں ں —	١
الثاني – مقطوع : مستفعلْ — — —	٢
٢ – والعروض الثانية – منهوكة موقوفة : مفعولاتْ — — — ہ	
وهي الضرب في الوقت ذاته	٣
٣ – والعروض الثالثة – منهوكة مكسوفة ممنوعة من الطيّ (١) : مفعولا — — —	
	٤ نادر

---

(١) كما في قول الشاعر :

عاضت بوصـ	ـل صدا
— — ں —	— — —
مستفعلن	مفعولا
تريد قتـ	ـلي عمدا
ں — ں —	— — —
متفعلن	مفعولا

ولا يمكن اخراجه على الرجز لان عروضه ممنوعة من الطي في حين أن الطي جائز في عروض الرجز .

التمرين الرابع عشر

في المنسرح

بين الزحافات والعلل ومختلف الأعاريض والأضرب في الأبيات الآتية :

١ – إنا الى الله راجعون لقد اصبح حزني عليـك الوانا
حزنَ اشتياقٍ وحزن مرزأة اذا انقضى عـاد كالذي كانا

٢ – بينهُمُ كالغمامِ شادية ٌ تومض في ملبسٍ كقوس قُزَحْ (١)

٣ – أحسن ما يُخضَبُ الحديدُ بهِ وخاضبيهِ النجيعُ والغضبُ

٤ – يا ذا المعالي ومعدنَ الأدبِ سيدَنا وابنَ سيّدِ العـربِ

٥ – جاريةٌ ما لجسمها روحُ بالقلب مـن حبّها تباريحُ

٦ – ما سَدِكَتْ علةٌ بموردِ أكرم من تغلبَ بنِ داودِ (٢)

٧ – أهلاً بدارٍ سباك أغيدُها أبْعَدَ ما بانَ عنكَ خُرَّدُها (٣)

٨ – أزائرٌ يا خيالُ أم عائدْ أم عند مولاكَ أنّني راقدْ

٩ – أعاذكَ الله من سهامِهمُ ومُخطىءٌ مَنْ رَميّهُ القَمَرُ

١٠ – أهونْ بطول الثواء والتلفِ والسّجنِ والقيد يا أبا دُلَفِ

١١ – أعددتُ للغادرين أسيافا أجدعُ منهم بهِنَّ آنـافا

---

(١) من لزوميات المعري .

(٢) سدكت : لزمت . والمورود : المحموم في لغة اهل اليمن . وتغلب بن داود هو ابن عم سيف الدولة .

(٣) الأغيد : الناعم وجمعه غيد . والخرد جمع خريدة وهي البكر التي لم تمس . والمعنى انه لما دعا للدار بالسقيا ورجوع الاهل اليها بكى ، وقال : هذه الدار أبعد شيء فارقك ، و بان عنك جواريها الناعمات الابكار .

١٢ – لامَ أناسٌ ابا العشائرِ في جودِ يديهِ بالتبرِ والورِقِ

١٣ – قد شَغَلَ الناسَ كثرةُ الأملِ وانت بالمكرُماتِ في شُغُلِ

١٤ – أبْعَدُ نأيِ المليحة البَخَلُ في البُعْدِ ما لا تُكلّفُ الإبِلُ

١٥ – لا تحسبُوا ربعَكُم ولا طَلَلَهْ أوّلَ حَيٍّ فراقكم قتَلَهْ

١٦ – أحقُّ عافٍ بدمعكِ الهِمَمُ أحدثُ شيء عهداً بها القِدَمُ (١)

١٧ – ما نَقَلَتْ في مشيئةٍ قَدَما ولا اشتكتْ من دُوَارِها ألَمَا (٢)

١٨ – قد صَدَقَ الوردُ في الذي زَعَما انك صَيّرْتَ نثرَهُ دِيَمَا (٣)

١٩ – الناسُ، ما لم يَرَوْكَ، أشباهُ والدهر لفظٌ وانت معناهُ

٢٠ – قالوا: ألم تَكْنِهِ ؟ فقلتُ لهم: ذلك عِيٌّ إذا وصفناهُ

٢١ – أوهِ بديلٌ من قولتي واها لمنْ نأتْ والبديلُ ذكراها (٤)

٢٢ – من لم يكن بالكفاف مقتنعاً لم تكفِهِ الأرض كلها ذهبُ

٢٣ – لا عذر لي قد أتى المشيبُ فليت شعري متى أتوبُ

---

(١) العافي : الدارس الذاهب ، ومعنى البيت : ان أحق ما صرفت إليه بكاءك هم الناس لانها قد عفت ودرست ، فصار أحدثها عهداً قديماً .

(٢) الدوار : الدوران ، والبيت للمتنبي في وصف لعبة كانت تدور فسقطت عند بدر بن عمار . والمعنى : ان هذه اللعبة ليست تشاء شيئاً فتنقل قدمها فيه ، ويروى « مشية » تصغير مشية، وهي لا تشتكي الألم من دورانها، لانها يديرها سواها . (العكبري : شرح ديوان المتنبي ج ٤ ص ٩٢)

(٣) الديم : جمع ديمة وهي المطر الساكب الدائم ، والمعنى : كان الممدوح (عضد الدولة) قد نثر ورداً والورد لم يزعم شيئاً ، فقوله « زعم » هو على المجاز ، اي لو زعم لقال هذا انه ينثره كنثر المطر .

(٤) يقول : كنت اتعجب من وصالها فصرت اتوجع لفراقها وصار التأوه بدلا من التعجب فصار هذا بديلا من ذاك، يريد: ذكري اياها صار بدلا منها ، بعد ان فارقتني ، ويجوز ان يكون المعنى هذا البديل الذي هو التوجع ذكرى لها اي كلما ذكرتها توجعت . (الأبيات من ٣ الى ٢١ لابي الطيب المتنبي) .

٢٤ – من لم يعظه التجريبُ والأدبُ لم يثنِهِ شيبُهُ ولا الحِقَبُ

٢٥ – يا عجباً للدنيا كذا خُلِقَتْ مادحُها صادقٌ وعائبها

٢٦ – ظلّتْ عليها الغُواةُ عاكفةً وما تُبالي الغُواةُ ما ركبتْ

٢٧ – ما كل نُطقٍ لـه جوابٌ جوابُ ما يُكرهُ السكوتُ

٢٨ – كم من حكيمٍ يبغي بحكمتِهِ تسلُّفَ الحمد قبـلَ نِعمتِهِ

٢٩ – قد عَلِموا انه الاله ولكن(م) عَجِزَ الواصفون عن صفتِهْ

٣٠ – دَعْ عنكَ تقويمَ مَنْ تقوّمُهُ وابدأ فقوّمْ ما فيك من أوَدِ[1]

(١) الأبيات من ٢٣ الى ٣٠ لابي العتاهية .

البحر الحادي عشر

بحر الخفيف

(١)	لست أرجو	تخفيفهـــا	من غذابي
	— ن — —	— — ن —	— ن — —
	فاعلاتن	مستفع لن	فاعلاتن

عن فؤادي	والوعيّ	من هواها	(١)
— ن — —	— — ن —	— ن — —	
فاعلاتن	مستفع لن	فاعلاتن	
»	»	من هوى	(٢)
»	»	— ن — . .	

(٢)	»	»	عَـذْلَـها
	»	»	— ن —
			فاعلا

»	»	من هوى	(٣)
		— ن —	
	»	فاعلا	

(٣) »	لست أرجو	تخفيف ها		عن فؤادي	والوع يّ (٤)
	— ن — —	— — ن —		— ن — —	— — ن —
	فاعلاتن	مستفع لن		فاعلاتن	مستفع لن
	»	»		» »	ولوعا (٥)
	»	»		» »	ن — —
					متفع لْ

سمي الخفيف خفيفاً لخفة حركاته وفي ذلك يقول الشاعر :

يا خفيفاً خفّت به الحركات | فاعلاتن | مستفع لن | فعلاتن

وقال الخليل : سمي خفيفاً لانه اخف السباعيات اي لتوالي لفظ ثلاثة أسباب خفيفة فيه لأن اول وثاني الوتد المفروق فيه لفظ سبب خفيف عقب سببين خفيفين ، والأسباب أخف من الأوتاد ؛ والخفيف شبيه بالوافر من حيث اللين ولكنه اسهل منه،وقد نظم الحارث بن حلزة اليشكري معلقته فيه [1] ؛ واكثر شعر عمر بن ابي ربيعة من هذا الوزن .

انواع الخفيف

— ١ —

التـــام

(١) العروض صحيحة والضرب صحيح :

قطع ما يلي :

ما تطعمـ	تُ لذ ة َ الـ	عيش حتّى
— ن — —	ن — ن —	— ن — —
فاعلاتن	متفع لن	فاعلاتن

(١) ومطلعها :

آذنتنا	ببينـ ها	أسماء		رب ثاو	يمل منـ	ـه الثواء
— ن — —	ن — ن —	— — —		— ن — —	ن — ن —	— ن — —
فاعلاتن	متفع لن	فالاتن مشعثة		فاعلاتن	متفع لن	فاعلاتن

صرتُ للبيْ	تِ والكـ : تا	ب جليسا
— ن — —	ن — ن : —	ن ن — —
فاعلاتن	متفع : لن	فعلاتن

تجد العروض صحيحة (فاعلاتن — ن — —) وضربها صحيح على غرارها الا انه قد دخله الخبن والخبن زحاف وليس بعلة ، وقد يدخله التشعيث (وهو حذف اول الوتد المجموع الموسط [١]) فتصبح فاعلاتن « فالاتن » (— . . — —) وهو الآخر لا يلتزم لانه علة غير لازمة كما نجد ذلك واضحاً في البيتين الآتيين وهما من نفس القصيدة :

خفْ دنياً	كما تـ : خا	فُ سريّا
— ن — —	ن — ن : —	ن ن — —
فاعلاتن	مُتَفْعْ : لُنْ	فعلاتن
صال ليث الشـ	شرى بـ : ظفـ	ـر ونابِ
— ن — —	ن — ن : —	— ن — —
فاعلاتن	متفع : لن	فاعلاتن

والصلال الـ	لتي تخا	ف رداها
— ن — —	ن — ن —	ن ن — —
فاعلاتن	متفع لن	فعلاتن
شرها في الر	رؤوس : لا الـ	أذنابِ
— ن — —	ن — ن : —	— — —
فاعلاتن	متفع : لن	فالاتن

(الضرب مشعث)

حيث الضرب في البيت الأول صحيح وفي الثاني مشعث .

---

(١) وبعده التشعيث في الخفيف ... في ضربه السالم لا المحذوف
يقطع منه الوتد الموسط ... وكل شيء بعده لا يسقط
(ابن عبد ربه)

(٢) العروض صحيحة والضرب محذوف :

قطع ما يلي :

ذات دل	وشاحها	قلقُ
— ں — —	ں — ں —	ں ں —
فاعلاتن	متفع لن	فعلا

	من ضمور	وحجلـ ها	شرقَ
	— ں — —	ں — ں —	ں ں —
	فاعلاتن	متفع لن	فعلا

بزت الشمـ	س نورها	وحبـــاها
— ں — —	ں — ں —	ں ں — —
فاعلاتن	متفع لن	فعلاتن

	لحظ عينيـ	ه شاد ن	خرقُ
	— ں — —	ں — ں —	ں ں —
	فاعلاتن	متفع لن	فعلا

تجد العروض صحيحة كسابقتها والضرب محذوف وقد دخله الخبن ، ما عروض البيت الأول فقد دخلها الحذف للتصريع (بنقصان) .

— ٢ —

(٣) العروض محذوفة والضرب محذوف :

قطع ما يلي :

ليت من شفـ	فني هـ وا	ه رأى
— ں — —	ں — ں —	[illegible]
فاعلاتن	متفع لن	[illegible]

كبدي	هوى ء ⁞ لى	زفراتِ ال
ن ن —	ن — ن ⁞ —	ن ن — —
فَعِلا	مُتَفْع ⁞ لن	فَعِلاتن

تجد ان العروض محذوفة والحذف لازم وقد دخلها الخبن (فَعِلا ن ن —) ؛ والضرب محذوف مخبون كذلك (فَعِلا ن ن —) .

– ٣ –

المجزوء

(٤) العروض صحيحة والضرب صحيح :

قطع البيت الآتي :

مخلف في ال	لذي و ⁞ عدْ		سيل وصلاً	فلم يـ ⁞ جدْ
— ن — —	ن — ن ⁞ —		— ن — —	ن — ن ⁞ —
فاعلاتن	متفع ⁞ لن		فاعلاتن	متفع ⁞ لن

تجد أن تفعيلة قد نقصت وأن العروض صحيحة وضربها مثلها،ولم نأخذ الخبن بنظر الاعتبار لانه زحاف لا يُلزِم .

(٥) العروض صحيحة والضرب مخبون مقصور :

قطع ما يلي :

طار قلبي	بحبّ ⁞ ها		من لقلبٍ	يطيرُ ⁞ وْ
— ن — —	ن — ن ⁞ —		— ن — —	ن — ن ⁞ ه
فاعلاتن	متفع ⁞ لن		فاعلاتن	متفع ⁞ لْ

تجد العروض صحيحة (ولا اعتداد بالخبن لانه لا يُلْتَزم) والضَّرب مخبون مقصور ، اي اسقط منـــه ثاني السبب الخفيف وسكن متحرك (متفع ⁞ لْ ن — ن ⁞ ه) .

خلاصة البحث

للخفيف ثلاث أعاريض وخمسة أضرب :

رقم العروض | رقم الضرب

١ – العروض الاولى : صحيحة (فاعلاتن – ں – –) ولها ضربان :

الاول – صحيح مثلها (فاعلاتن – ں – –) وقد يدخله التشعيث بدون التزام . (١)

الثاني – محذوف (فاعلا – ں – ..) ويجوز أن يخبن (فعِلا ں ں –) . (٢)

٢ – العروض الثانية : محذوفة « فاعلا – ں – .. » وضربها محذوف مثلها (٣)

٣ – العروض الثالثة : مجزوءة صحيحة (مستفعلن – – ں –) ولها ضربان :

الاول – صحيح مثلها (مستفع | لن – – ں | –) (٤)

الثاني – مخبون مقصور (متفع | لْ ں – ں | ٥) (٥)

ويجب ان نلاحظ ان الطيّ لا يدخل على تفعيلة مستفعلن في الخفيف لانها ذات وتد مفروق (– ں) والطيّ لا يدخل الا على ثاني السبب الخفيف كما نجد ذلك في تفعيلة مستفعلن (– – ں –) ذات الوتد المجموع لان الرابع الساكن فيها هو ثاني سبب ؛ ولا يجوز في تفعيلة مستفع | لن (– – ں | –) القطع بل القصر لان القطع في الأوتاد والقصر في الاسباب .

التمرين الخامس عشر

في الخفيف

قطع الابيات الآتية وبين ما فيها من زحافات وعلل ، موضحاً أرقام اعاريضها واضربها :

١ ــ كم كريم أزرى به الدهر يوماً   ولئيم تسعى إليــه الوفودُ

٢ ــ قد سمِعنا ما قاتَ في الأحلامِ   وأنلناك بدرة في المنــامِ

٣ ــ ليت شعري ماذا ترى في هوَى   قادهُ عاجلاً الى رمسهِ

٤ ــ لا افتخارٌ الا لمن لا يُضامُ   مُــدرِكٍ او محاربٍ لا ينامُ

٥ ــ ليس من مات فاستراح بِـمَيْتٍ   انما الميْتُ ميّتُ الأحيــاء

٦ ــ غيرُ مستنكَرٍ لك الإقــدامُ   فلمن ذا الحديثُ ، والإعلامُ

٧ ــ إنما التهنئاتُ للأكفاءِ   ولمن يدّني مــن البُعَداءِ [١]

٨ ــ صحب الناس قبلنا ذا الزّمانا   وعناهم في شأنه ما عنــانا

٩ ــ كم قتيل ، كما قُتلتُ ، شهيدِ   ببياض الطُّلى وورد الخُدودِ [٢]

١٠ ــ اغلب الحيّزين ما كنت فيهِ   ووليّ النمــاء مــن تنميهِ

١١ ــ حسَمَ الصلحُ ما اشتهته الاعادي   واذاعته ألسن الحُسّادِ [٣]

١٢ ــ اين ازمعت أيّهذا الهمــامُ   نحن نبت الرُّبا وانت الغمــامُ

---

(١) يقول : رسم التهاني انما يجري بين الاكفاء ، وبينك وبينه من يتقرب اليك من بعد ، وقوله « يدني » من الدنو .

(٢) يقول : كم قتيل مثلي شهيد قتل كما قتلت ببياض الاعناق وتورد الخدود .

(٣) الحسم : القطع ، واذاع السر افشاه واظهره . يقول : الصلح قد قطع الذي اشتهاه العدو واذاعه : أظهره لسان الحسود بينكما

١٣ – جاء نيروزنا وانت مراده وورت بالذي أراد زناده[١]

١٤ – ترك مدحيك كالهجاء لنفسي وقليل لك المديح الكثير

١٥ – كفرندي فرند سيفي الجراز لذة العين عدة للبراز[٢]

١٦ – وافترقنا حولاً فلما التقتنا كان تسليمه علي وداعا

١٧ – مترقع الخيل من نداك طفيف ولو ان الجياد فيها ألوف[٣]

١٨ – أتراها لكثرة العشاق تحسب الدمع خلقة في المآقي

١٩ – إذ يكن صبر ذي رزية فضلا فكن الأفضل الأعز الأجلا

٢٠ – ذي المعالي فليعلون من تعالى هكذا هكذا وإلا فلا لا

٢١ – ما لنا كلنا جو يا رسول انا اهوى وقلبك المتبول

٢٢ – صلة الهجر لي وهجر الوصال نكساني في السقم نكس الهلال

---

(١) يقول : هذا النيروز قد اتى ، ولكن انت مراده وقصده بالمجيء ، وقد حصل له مراده ، لانه اذا زارك ورآك فقد بلغ ما يريد ، وورت زناده برؤيتك ؛ ووري الزند : كناية عن بلوغ المراد ؛ والعرب تقول : ورت بفلان زنادي ، اي ادركت به حاجتي ومرادي .

(٢) الفرند : جوهر السيف وهي الخضرة التي تردد فيه، والجراز القاطع . يقول: كجوهري جوهر سيفي وهو يحكيني في المضاء وهو حسن في العين ، وعدة للقاء الاعداء .

(٣) يريد : عطاياك تصغر وتحقر ما سقت من الخيل واهديته حتى يكون موقعها نزراً، فالالوف من الخيل يسيرة في بذلك ، لان عطاياك لا يقدر أحد على احصائها ، فالالوف قليل في جنب عطاياك .

البحر الثاني عشر

بحر المضارع

مفاعيلن	فاع لاتن	مفاعيلن
ن — — —	— ن — —	ن — — —

مفاعيلن	فاع لاتن	مفاعيلن
ن — — —	— ن — —	ن — — —

يضارعنَ	ردف سلمى
ن — — ن	— ن — —
مفاعيلُ	فاع لاتن

واغصانَ	مَعْطِفَيْها
ن — — ن	— ن — —

سمي المضارع مضارعاً على رأي الخليل لمضارعته أي مماثلته بحر الخفيف وذلك لان أحد جزئيه مجموع الوتد والآخر مفروق الوتد ، وقيل أيضاً لمشابهته الهزج من حيث الجزء وتقديم الاوتاد على الاسباب ، وقيل كذلك ضارعته المنسرح لان وتده المفروق في جزئه الثاني ، وعلى رأي الزجاج انه سمّي كذلك لمشابهته المجتث في حال قبضه .

أنواع المضارع

قطع الابيات الآتية :

(١)	لسوف أه	دي ل سلمى	ثناء ع	لى ث ناء
	ن — ن —	— ن — —	— ن — — ن	— ن — —
	مفاعِلُنْ	فاع لاتن	مفاعيل	فاع لاتن
	(مقبوضة)	(سالمة)	(مكفوفة)	(سالمة)

(٢)	فجددْ وِ	صالَ ¦ صبٍّ		متى تعصِ	هِ أ ¦ طاعا
	ن — — ن	— ن ¦ — —		ن — — ن	— ن ¦ — —
	مفاعيلُ	فاع ¦ لاتن		مفاعيل	فاع ¦ لاتن
	(مكفوفة)	(سالمة)		(مكفوفة)	(سالم)
	وان تدنُ	منهُ ¦ شبراً		يُقَرِّبْكَ	منهُ ¦ باعا
	ن — — ن	— ن ¦ — —		ن — — ن	— ن ¦ — —
	مفاعيل	فاع ¦ لاتن		مفاعيـــل	فاع ¦ لاتن
	(مكفوفة)	(سالمة)		(مكفوفة)	(سالم)
(٣)	دعاني إ	لى س ¦ عادى[1]		دواعي هـ	وى س ¦ عادى
	ن — — ن	— ن ¦ — —		ن — — ن	— ن ¦ — —
	مفاعيلُ	فاع ¦ لاتن		مفـــاعيلُ	فاع ¦ لاتن
	(مكفوفة)	(سالمة)		(مكفوفة)	(سالم)

تجد انها جميعاً من البحر المضارع الذي انكره الاخفش لندرته ؛ وهو مجزوء وجوباً لوروده في دائرة المشتبه على ست تفاعيل ولم تنظم عليه الشعراء تامّاً وله عروض واحدة صحيحة (فاع ¦ لاتن — ن ¦ — —) وضرب واحد صحيح (سالم) مثلها (فاع ¦ لاتن — ن ¦ — —) وقد يدخل حشوه الكف وهو حذف السابع الساكن فتتحول (مفاعيلن ن — — —) الى (مفاعيلُ ن — — ن) كما في جميع الأبيات المذكورة أعلاه بدون استثناء ، وقد يدخل الحشو قبض كما في التفعيلة الاولى (مفاعلن ن — ن —) من البيت الاول .

---

(١) فضلنا ان نكتب « سعادى » بالالف المقصورة كما وردت في « الحاشية الكبرى » للدمنهوري أي على خلاف ما نجده في بعض كتب العروض التي أوردتها بالألف الطويلة ، وهي بالألف المقصورة بمعنى « الطيب النافع في إدمال القروح » .

خلاصة البحث

يتألف البحر المضارع من تفعيلتين (مفاعيلن ٮ ـــ ـــ ـــ) و (فاع | لاتن ـ ٮ | ـ ـ) والتفعيلة الثانية هي ذات وتد مفروق أي لا يجوز فيها الخبن على خلاف ما نجده في التفعيلة (ـ ٮ ـ ـ) ذات الوتد المجموع في بحري الرمل والخفيف، التي يكثر فيها الخبن.

وللمضارع عروض واحدة مجزوءة صحيحة «فاع لاتن ـ ٮ | ـ ـ» وضرب واحد مجزوء صحيح مثلها «فاع | لاتن ـ ٮ | ـ ـ».

التمرين السادس عشر

في المضارع

زن الأبيات الآتية وبين ما فيها من زحافات وعلل:

(١) محمدٌ كان عـــدلاً	فأين النظير أينـــا؟
(٢) رياض قد بان منها	زهورٌ تفوحُ عِطرا
(٣) فؤادي بلا طبيبٍ	ودائي بـــلا دواءِ
(٤) أأنتم حماةُ وادٍ	غدا نَهب غاصبينا؟
(٥) وتبغين حب شهمٍ	له المعـــالي عشيقَـــه
(٦) دَعِيٌّ يريدُ نصراً	على شلو خير فارسْ
(٧) وفزنا بـــكل فخرٍ	وفزتُمْ بكل خزيِ
(٨) ودعْ عنكَ ثلبَ عِرضٍ	وخذ بحلو الشمائلْ

(٩) وقلتم أدينَ حقّـاً   وقلنـــا بغير حقٍ

(١٠) وإنَّ الذي يرومو   نَ أمرٌ بغير طائـــلْ

(١١) وشرٌّ أراه بين ال   جموع التي تنادتْ

(١٢) أهذا غبارُ حرب ؟   أم البعثُ والنشورُ ؟

(١٣) وقد رأيتُ الـــرجالا   فما أرى مثـــل . زيدِ

(١٤) كأن لم يكن جديراً   بحفظ الذي اضـــاعا

البحر الثالث عشر

بحر المقتضب

مفعولات	مستفعلن		مفعولات	مستفعلن
ـــ ـــ ـــ ن	ـــ ـــ ن ـــ		ـــ ـــ ـــ ن	ـــ ـــ ن ـــ
يا قضيب	قامتهـــا		قد خطرت	في كبدي
ـ ن ـ ن	ـ ن ن ـ		ـ ن ـ ن	ـ ن ن ـ
مَفْعُلاتُ	مستعلن		مَفْعُلاتُ	مستعلن

سمي المقتضب مقتضباً لانه اقتُضب (اي اقتُطع) من المنسرح بحذف تفعيلته الاولى وهو من الابحر التي انكرها الاخفش لندرتها ، ولم يرد تاماً فهو مجزوء وجوباً كالمضارع والمجتث ، وعدة حروف اجزائه اربعة وعشرون حرفاً لا تزيد ولا تنقص ، وفي ذلك يقول المعرّي في لزومياته (من المتقارب) :

وانك مقتضب الشعر لا يُزاد بحال ٍ ولا ينقصُ

وقد اعتبر المعرّي المضارع والمقتضب والمجتث من مخترعات الخليل ؛ مع ذلك فقد سُمعت جارية في عهد الرسول (ص) تقول :

هل عليّ	ويحكما		إن طربتُ	من حرَجٍ ؟
ـ ن ـ ن	ـ ن ن ـ		ـ ن ـ ن	ـ ن ن ـ
مفعلاتُ	مستعلن		مفعلاتُ	مستعلن

ويقول ابو الفرج الاصبهاني : ان الرسول قال لها : « لا حرج عليك ، لا حرج ! » ولم نجد للمتنبي ولا لأبي العتاهية شعراً من المقتضب .

انواع المقتضب

قطع الابيات الآتية :

(أ)

حاملُ الـ	وى تعبُ	يستخفُّـ	ـهُ الطَّرَبُ [1]
— ں — ں	— ں ں —	— ں — ں	— ں ں —
مفعلات	مستعلن	مفعلات	مستعلن

(ب)

أتانا يـُ	بشرنا	بالبيانِ	والنُّذُرِ
ں — — ں	— ں ں —	— ں — ں	— ں ں —
مَعُولاتُ	مستعلن	مفعلات	مستعلن

(ج)

هل علي	ويحكما	إنْ طربتُ [2]	مِنْ حَرَجِ
— ں — ں	— ں ں —	— ں — ں	— ں ں —
مفعُلاتُ	مستعِلُنْ	مفعُلاتُ	مستعِلُنْ

تجد أنّ العروض مطوية دائماً والطي فيها مُلْتَزَم والضرب مطوي ملتزم كذلك .

وتجد أن التفعيلة الأولى مطوية أي حُذف منها الرابع الساكن (مَفْعُلاتُ — ں — ں) والطيّ فيها شائع في هذا البحر ، وقد يدخلها الخبن فتصبح (مَعُولاتُ ں — — ں) إلاّ أنه قليل الورود ؛ ومن الأبيات النادرة التي جاءت فيها هذه التفعيلة صحيحة قول الشاعر :

لا أدعوك	من بُعُدٍ	بل أدعوكَ	من كَثَبِ
— — — ں	— ں ں —	— — — ں	— ں ں —
مفعولات	مستعلن	مفعولات	مستعلن

---

(١) ذكر ابن خلكان ان هذا اول شعر قاله ابو نواس في صباه .

(٢) في رواية أخرى : « إن عشقت » .

خلاصة البحث

للمقتضب عروض واحدة مجزوءة مطوية وجوباً وضرب مجزوء مطوي مثلها (مستعلن ــ ں ں ــ) .

التمرين السابع عشر

في المقتضب

زن الابيات الآتية وبين مختلف زحافاتها وعللها :

(١) كلما انقضى سببٌ	منكِ عاد لي سبَبُ [١]
(٢) حفَّ كاسها الحببُ	فهي فضةٌ ذهبُ [٢]
(٣) كلهنَّ عــــاملة	كُنْ عند معْتقدِه
(٤) عــاذليَّ حسبكما	قد غـرقتُ في لجج
(٥) أيّ حاكمٍ يفتي	يــا حبيبُ بالهـونِ [٣]
(٦) إن قضيتُ فيه أسًى	فهو بعض ما يجبُ
(٧) من لحسن وجهكِ من	سوء فعلكِ السمجِ
(٨) قد نظمتَ أروعَهُ	مــا عداكَ مقتضبُهُ
(٩) هكذا بدتْ ومضتْ	شعلةٌ تُحرِّقُـــني
(١٠) لا تلُمْ قطيعـــة قل	بي فأنت ظالمُــــهُ
(١١) كُفَّ ! لم يمتْ ابداً	بل يعيش في كبدي

---

(١) لأبي نواس .

(٢) لشوقي وهي معارضة لابيات ابي نواس .

(٣) الضرب مقطوع وهو بدعة بعض الشعراء المحدثين .

البحر الرابع عشر

البحر المجتث

مستفع لن	فاعلاتن		مستفع لن	فاعلاتن
ـــ ـ ن ـ	ـ ن ـ ـ		ـ ـ ن ـ	ـ ن ـ ـ

اجتثَّ لدي	إنْ اصابتْ		من مال كم	بعضَ حاجه
ـ ـ ن ـ	ـ ن ـ ـ		ـ ـ ن ـ	ـ ن ـ ـ
مستفع لن	فاعلاتن		مستفع لن	فاعلاتن

سمي المجتث مجتثّاً لأنه اجتُث (أي اقتُطع) من الخفيف باسقاط تفعيلته الأولى وهو كسابقتيه المضارع والمقتضب مجزوء وجوباً ؛ وإنه في الواقع مقلوب مجزوء الخفيف ، فلو قلبنا البيت الآتي وهو من مجزوء الخفيف :

ليت شعري	ماذا ترى		أمُّ عمرٍو	في أمرنا
ـ ن ـ ـ	ـ ـ ن ـ		ـ ن ـ ـ	ـ ـ ن ـ
فاعلاتن	مستفع لن		فاعلاتن	مستفع لن

لحصل عندنا :

ماذا ترى	ليت شعري		في أمرنا	امُّ عمرو
ـ ـ ن ـ	ـ ن ـ ـ		ـ ـ ن ـ	ـ ن ـ ـ
مستفع لن	فاعلاتن		مستفع لن	فاعلاتن

وهو من المجتث

انواع المجتث

قطع الابيات الآتية :

(١) لا ينبض الـ	يوم للشعـ	ر في المحا	فل عرقُ
— — ∪ —	— ∪ — —	∪ — ∪ —	∪ ∪ — —
مستفع ¦ لن	فاعلاتن	متفع ¦ لن	فعلاتن
كن بلبلاً	او غراباً	فما هنا	لك فرقُ[1]
— — ∪ —	— ∪ — —	∪ — ∪ —	∪ ∪ — —
مستفع ¦ لن	فاعلاتن	متفع ¦ لن	فعلاتن
(ب) أتيتُ جر	ماً شنيعاً	وأنتَ لا	عفوِ أهْلُ
∪ — ∪ —	— ∪ — —	∪ — ∪ —	— ∪ — —
متفع لن	فاعلاتن	متفع لن	فاعلاتن
فإنْ ع ¦ فو	ت فمنٌ	وان ق ¦ تل	تَ فعدلُ
∪ — ∪ ¦ —	∪ ∪ — —	∪ — ∪ ¦ —	∪ ∪ — —
متفع ¦ لن	فعلاتن	متفع ¦ لن	فعلاتن

تجد أن العروض صحيحة (فاعلاتن — ∪ — —) وقد تخبن والضرب صحيح مثلها وقد يخبن كذلك[2] والخبن لا يلتزم في الحالين وقد يدخل الضرب تشعيث (بحذف أول الوتد المجموع من تفعيلة فاعلاتن — ∪ — —

---

(١) البيتان للزهاوي .

(٢) من الغريب ان العكبري علق على قصيدة المتنبي التي مطلعها :

ما انصف القوم ضبه وأمــه الطرطبــه

بقوله : « هذا الوزن يسمى المجتث وهو مستفع لن فاعلاتن ثم جوز في زحافه مفاعلن فعلاتن » ا هـ .ليس المتنبي هو الذي جوز هذين الزحافين في المجتث بل هما مما جوزه العروضيون .

فتصبح فالاتن ـ . . ـ ـ) ولا يلتزم هو الآخر كما في الشاهد العروضي المشهور :

تظلّ عيْـ	ـنُك تجري		بواكف	مدرارِ
ں ـ ں ـ	ں ں ـ ـ		ں ـ ں ـ	ـ ـ . . ـ
متفع لن	فعلاتن		متفع لن	فا لاتن (مشعث)

فليس بالْ	ليلِ تهدا		شوقاً ولا	بالنهار
ں ـ ں ـ	ـ ں ـ ـ		ـ ـ ں ـ	ـ ں ـ ـ
متفع لن	فاعلاتن		مستفع لن	فاعلاتن

وهما من نفس القصيدة ؛ مع ذلك فان التشعيث في ضرب البيت الأول لم يلتزم في البيت الثاني .

والمجتث مجزوء وجوباً ولم يرد تامّاً الا في قول الشاعر :

يا منْ علىَ الـ	حُبّ يلحي	مستهاما
ـ ـ ں ـ	ـ ں ـ ـ	ـ ں ـ ـ
مستفع لن	فاعلاتن	فاعلاتن

لا تلحني	إنّ مثلي	لن يُلاما
ـ ـ ں ـ	ـ ں ـ ـ	ـ ں ـ ـ
مستفعلن	فاعلاتن	فاعلاتن

وقد ورد في بعض كتب العروض أن لهذا البحر عروضين أخريين الأولى محذوفة (فاعلا ـ ں ـ) والثانية محذوفة مخبونة « فعلا ں ں ـ » وضربهما مثلهما كما في البيتين الآتيين :

(ا) دارٌ عفا	ها القـدَمْ	بينَ البـلى	والعدمْ
ـــ ـــ ن ـــ	ـــ ن ـــ	ـــ ـــ ن ـــ	ـــ ن ـــ
مستفع لن	فاعلا	مستفع لن	فاعلا
(ب) صاحَ الغُ ‖ را	بُ بنـــا	بالبين ‖ من	سَلَمَهْ
ـــ ـــ ن ‖ ـــ	ن ن ـــ	ـــ ـــ ن ‖ ـــ	ن ن ـــ
مستفع ‖ لن	فعلا	مستفع ‖ لن	فعلا

هذا على انهما في الحقيقة أدخل في مشطور البسيط منهما في المجتث، ونحن نميل الى هذا الرأي ونرجحه تجنباً لتعقيد الموضوع .

خلاصة البحث

للمجتث عروض واحدة صحيحة « فاعلاتن ـــ ن ـــ ـــ » مجزوءة وجوباً وضرب واحد صحيح مجزوء مثلها « فاعلاتن ـــ ن ـــ ـــ » وقد يدخله التشعيث ولا يلتزم [١] .

التمرين الثامن عشر
في المجتث

زن الأبيات الآتية وبين ما فيها من زحافات وعلل :

(١) البطن منها خميصٌ والوجـــه مثل الهلالِ

(٢) يا لائماً في الحبّ دعْ عنكَ لـــومَ الصبّ

(٣) لا تأمنَنَّ الليالي فكلُّهُنَّ خؤونُ

---

(١) من اكثر الشعراء ولعاً بالمجتث هو حافظ ابراهيم وجميل صدقي الزهاوي، ففي ديوان الاخير ومؤلفاته الشعرية أمثلة كثيرة على هذا البحر ، وهو في هذا عكس الرصافي تماماً .

(٤) لمّا سألتُكَ شيئاً — بَدَّلتَ رُشْداً بغيَ

(٥) ما أنصف القوم ضبّه — وأمّــهُ الطُّرطُبّهْ [٢]

(٦) طوبى لعبــدٍ تقيّ — لم يألُ في الخــير جُهدا

(٧) كأنــه قد سقانا — منْ كأسه حيثُ كُنّا [٣]

(٨) بين الجوانح قلبُ — مدلّــهٌ بكِ صبُّ

(٩) بأمر مولايَ فابقوا — فانــكم ضيفانُهْ [٤]

(١٠) اتيتُ سوقَ عكاظِ — اسعى بأمر الرئيسِ [٥]

(١١) يضنّ أن يحتويهِ — معي ظلامُ الليالي

(١٢) فتــانة الغصن قدّاً — ليناً وحسن اعتدالِ

(١٣) نقصتَ من كل فضلٍ — فقد تكاملتَ نقصا [٦]

(١٤) وأهيفٍ قــام يسقي — والسكر يعطف قدَّهْ [٧]

(١٥) أنّى أُضيّعُ عهدكْ ؟ — أم كيف أخلفُ وعدكْ [٨]

(١٦) إنْ شئتَ كان طعاماً — أو شئتَ كان شرابا [٩]

(١٧) طينٌ انــا وهو ماءٌ — والطينُ في الماءِ ذائبْ [١٠]

(١٨) أواخرُ الشوق عندي — إلى لقاكُمْ أوائلْ [١١]

(١٩) يا ليلَ وجدٍ بنجد — أما لطيفك مسرى ؟ [١٢]

(٢٠) فزادها الريحُ وجداً — وزادها الوجــدُ آها [١٣]

---

(٢) ضبة: علم لرجل، والطرطبة القصيرة الضخمة ، وقيل المسترخية الثديين، وقيل بل هي الطويلة الثدي ، والبيت مطلع قصيدة هجاء مشهورة للمتنبي .

(٣) الابيات ٣ و ٦ و ٧ لأبي العتاهية .

(٤) من مسرحية « العباسة » لعزيز أباظة .

(٥) لحافظ ابراهيم من قصيدة : « سوق عكاظ » .

(٦) لابي اسحق الصابي .

(٧) لابن خفاجة .

(٨) لابن زيدون .

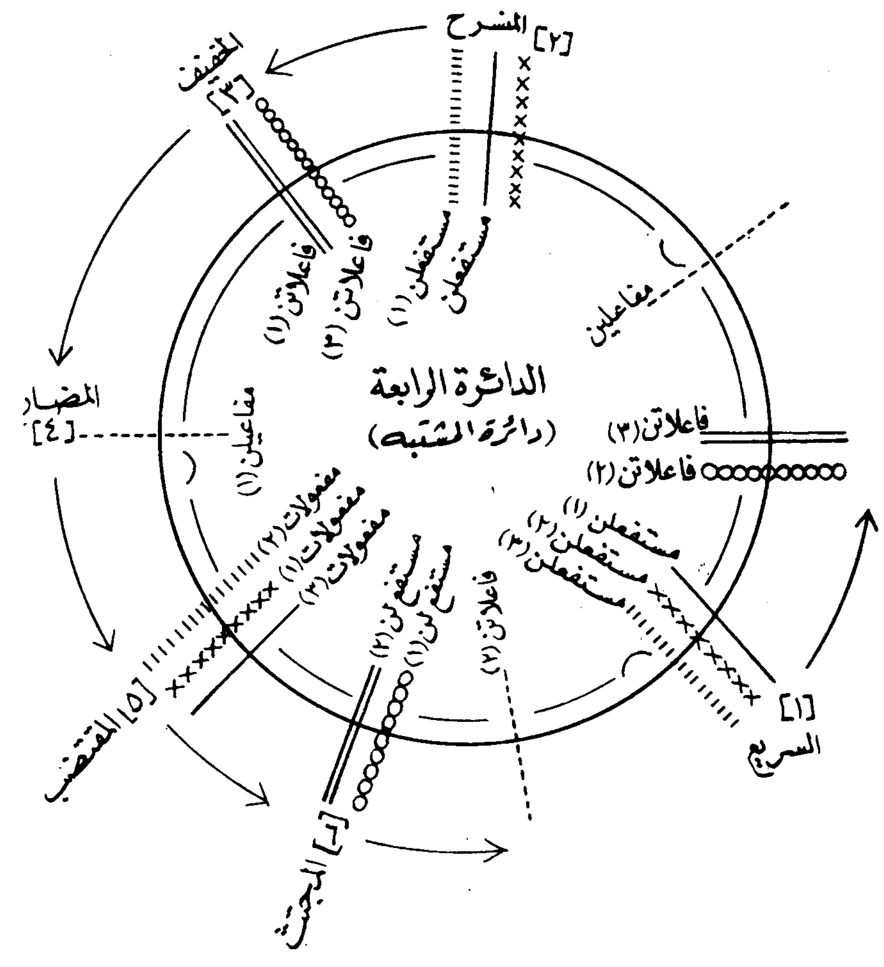
(٩) لابن خفاجة .

(١٠) لابن حمديس الصقلي .

(١١) لعلي ابي النصر المنفلوطي .

(١٢) لابن خفاجة .

(١٣) لمصطفى نجيب .



حدود البحور :

(١) السريع ________

(٢) المسرح ||||||||||||

(٣) الخفيف ════════

(٤) المضارع - - - - - - - -

(٥) المقتضب × × × × × × × × × ×

(٦) المجتث oooooooooooooooo

ملاحظة :

العضادتان [ ] تشيران الى بداية البحور والارقام التي في داخلها الى ترتيب استخراج البحور من الدائرة .

والقوسان ( ) يشيران مع الرقم الى التفعيلة وترتيبها في البحر . اما الاسهم فتشير الى اتجاه حركة البحور المختلفة .

وهي أكثر الدوائر ازدحاماً بالبحور اذ تضم ستة أبحر وطريقة رسمها هي كما يلي :

تقسم الدائرة إلى ثلاثة أجزاء متساوية (١) ، فنضع فيها تفاعيل « ١ » البحر السريع : « مستفعلن — مستفعلن — مفعولات » ثم نصعد الى قمة الدائرة بعد أن نترك وراءنا تفعيلة كاملة هي « مستفعلن » فنستخرج « ٢ » المنسرح : « مستفعلن — مفعولاتُ — مستفعلن » ثم نترك مقطعاً طويلاً واحداً بعد المنسرح فنستخرج «٣» الخفيف : « فاعلاتن — مستفع لن — فاعلاتن » . ونَترك مقطعاً طويلاً بعد الخفيف فنستخرج « ٤ » المضارع : « مفاعيلن — فاع لاتن — مفاعيلن » ونترك بعد المضارع وتداً مجموعاً « ب — » ونستخرج « ٥ » المقتضب : « مفعولاتُ — مستفعلن — مستفعلن » ثم نترك مقطعاً طويلاً واحداً بعد المقتضب فنستخرج « ٦ » المجتث : « مستفع لن — فاعلاتن — فاعلاتُن » .

ويلاحظ أن المجتث قد اجتُث من الخفيف بعد إسقاط تفعيلته الأولى .

---

(١) وقد ذكرها ابن عبد ربه بقوله :

ورابع الدوائر المسروده	أجزاؤها ثلاثة معدوده
عجيبة قد حار فيها الوصف	عشرون حرفاً عدها وحرف
مثل التي تقدمت من قبلها	وشكلها مخالف لشكلها
بديعة أحكم في تدبيرها	بالوتـد المفروق في شطورها
ينفك منها ستة مقوله	من بينها ثلاثة مجهوله
وكل هذه الستة المشطوره	معروفة لاهلها مخبوره
أولها السريع ثم المنسرح	ثم الخفيف بعده ثم وضح
وبعده مضارع ومقتضب	شطران مجزوءان في قول العرب
وبعدها المجتث أحلى شطر	يوجد مجزوءاً لأهل الشعر

التمرين التاسع عشر

زن الابيات الآتية وبين بحورها :

«١» بأبي أحورُ غنّى موهنا بغناءٍ قصّرَ الليلَ الطويلْ
«٢» شادن يسحب أذيال الطربْ يتثنّى بين لهوٍ ولَعِبْ
«٣» يا هلالاً قد تجلى في ثياب من حريرِ
«٤» يستوجب التعنيف والملامَهْ وفعله مثل أبي نعامَهْ [١]
«٥» والذي لست أسمـ ـهِ ولكنّيَ أكْنيـهِ
«٦» ووعدت أمس بأن تزورَ فلم تزرْ فغدوت مسلوب الفؤاد مشتتا [٢]
«٧» ألا يا عامنا لا كُنْتَ عاما فمثلك ما مضى في الدهر عامُ [٣]
«٨» سرَّها ما علمت من خُلُقي فأرادت علمَها : ما حسبي ؟ [٤]
«٩» ورقٌ تغنى على خضرٍ مهدلةٍ تسمو بها وتَمَسّ الأرضَ أحيانا [٥]
«١٠» إذا رام كيداً بالصلاة مقيمُها فتاركها عمداً إلى الله أقربُ [٦]
«١١» وردَ الربيعُ فمرحباً بوروده وبنور بهجتهِ ونورِ ورودِهِ [٧]
«١٢» وحتفي كامن في مقلتيه كمون الموتِ في حد الحسام [٨]
«١٣» لوجد شعري رأيت فيه كواكب الليل كيف تسري [٩]

---

(١) لابن المبارية .
(٢و ٣) لابن الوردي .
(٤) لمهيار الديلمي .
(٥) لابن الرومي .
(٦) للمعري .
(٧) لصفي الدين الحلي
(٨و ٩) للسري الرفاء .

«١٤» ولو كان سيفي ساعةَ الفتك في يدي
دري الفاتكُ العجلانُ كيف أساوِرُهْ (١٠)

«١٥» ولقد نهزتُ مع الغواة بدلوهمْ — وأسمتُ سرح اللهوِ حيث أساموا (١١)

«١٦» إني نظرت إلى المرآة إذْ جُليتْ — فانكرتْ مقلتاي كل ما رأتا (١٢)

«١٧» ولم أر مثلينا ولا مثلَ شأننا — نعذَّب أيقاظاً وننعمُ هُجّدا (١٣)

«١٨» ما سرتُ قــط الى القتا — لِ وكانَ من أملي الــرجوعُ (١٤)

«١٩» مما يزهدُني في أرض أندلسٍ — اسماءُ «مقتدرٍ» فيها و«معتضد» (١٥)

«٢٠» سلام عليكم لا وفاءٌ ولا عهدٌ — أما لكُمُ منهجرِ أحبابكم بُدُّ؟ (١٦)

التمرينَ العشرون

قطع ما يلي مبيناً الزحافات والعلل والاعاريض والأضرب :

«١» قلبيَ وثّابٌ إلى ذا وذا — ليس يرى شيئاً فيــأباهُ) (١)
«٢» أهيم بالحسن كما ينبغي — وأرحم القبحَ فأهواهُ)

«٣» وكانت الإبــرة فيما مضى — صائنةً وجهي وأشعاري) (٢)
«٤» فأصبح الرزق بها ضيقاً — كأنه من ثقبِها جاري)

(١٠) للبحتري .
(١١) لابي نواس .
(١٢) لابي بكر بن زهر .
(١٣) للبحتري .
(١٤) للمعتمد بن عباد .
(١٥) لابن رشيق .
(١٦) للبحتري .
(١) لابن المعتز .
(٢) للسري الرفاء .

٥ العز فيهم والمــال عندهُمُ وفيهمُ المستشارُ والملكُ[٣]
٦ وليتَ كفٌّ الطبيب إذ فصدت عرقك أجرتْ من ناظِرَيَّ دَمَكْ
٧ أعْجِبَتْ بي بينَ نادي قومِها أمّ سعدٍ فمضتْ تسألُ بِيْ[٤]
٨ بِنفسيَ من أجود لهُ بنفسي ويبخــل بالتحيةِ والسلامِ[٥]

---

(٣) للحسن بن خاقان .
(٤) لمهيار الديلمي .
(٥) للسري الرفاء .

الدائرة الخامسة

البحر الخامس عشر

البحر المتقارب

فعولن	فعولن	فعولن	فعولن
ں — —	ں — —	ں — —	ں — —

فعولن	فعولن	فعولن	فعولن
ں — —	ں — —	ں — —	ں — —

التـــام

(١)

سلاميْ	على مَنْ	قَرُبنا	حِماها
ں — —	ں — —	ں — —	ں — —
فعولن	فعولن	فعولن	فعولن

فأمسى	فؤادي	يُعاني	بَلاَهَا
ں — —	ں — —	ں — —	ں — —
فعولن	فعولن	فعولن	فعولن

(١)

سلامي	على مَنْ	قربنا	حماها
ں — —	ں — —	ں — —	ں — —
فعولن	فعولن	فعولن	فعولن

فأمسى	فؤادي	يعاني	بَلاَ ه•	(٢)
ں — —	ں — —	ں — —	ں — •	
فعولن	فعولن	فعولن	فعولْ	

سلامي	على مَنْ	قربنا	حماها
ں — —	ں — —	ں — —	ں — —
فعولن	فعولن	فعولن	فعولن

فأمسى	فؤادي	يعاني	بلا	(٣)
ں — —	ں — —	ں — —	ں —	
فعولن	فعولن	فعولن	فعو	

سلامي	على مَنْ	قربنا	حِماها
ں — —	ں — —	ں — —	ں — —
فعولن	فعولن	فعولن	فعولن

فأمسى	فؤادي	يعانِيْ	هـَا	(٤)
ں — —	ں — —	ں — —	—	
فعولن	فعولن	فعولُنْ°	فَعْ	

المجزوء

سلامي	على مَنْ	قَرُبْ
ں ــ ــ	ں ــ ــ	ں ــ
فعولن	فعولن	فعو

فأمسى	فؤادي	لَهُ	
ں ــ ــ	ں ــ ــ	ں ــ	(٥)
فعولن	فعولن	فَعُو	

سلامي	على مَنْ	قَرُبْ
ں ــ ــ	ں ــ ــ	ں ــ
فعولن	فعولن	فعو

فَأمْسَى	يُعَادِ	نَا	
ں ــ ــ	ں ــ ــ	ــ	(٦)
فعولن	فعولُنْ	(فَعْ)	

المتقارَب (بفتح الراء وكسرها والفتح أفضل) سمي كذلك لقرب أوتاده من أسبابه وأسبابه من أوتاده إذ نجد بين كل وتدين سبباً خفيفاً واحداً، وقيل بل لتقارب أجزائه أي لتماثلها وعدم الطول والبعد فيها إذ انها خماسية كلها ؛ ويصلح المتقارب للعنف أكثر منه للرفق ويُصَرّعُهُ الايرانيون كالرجز سواء بسواء، وقد نظم الفردوسي شاهنامته المؤلفة من ٦٠,٠٠٠

بيت بهذا الوزن ، كما ان لكل من بشار بن عمرو وربيعة بن مقروم قصيدة بهذا الوزن وقد استهل أولهما قصيدته بقوله :

هَجَرْتَ	أمام	ةَ هَجْراً	طَويلا
∪ — ∪	∪ — ∪	∪ — —	∪ — —
فعولُ	فعول	فعولن	فعولُن
(مقبوضة)	(مقبوضة)		

وَحمّ	لمَلْكَ النأ	يُ عِبئاً	ثقيلا
∪ — ∪	∪ — —	∪ — —	∪ — —
فعولُ	فعولن	فعولن	فعولن
(مقبوضة)			

والثاني بقولـــه :

وَمِنْ آ	لِ هندٍ	عرفت الرْ	رُسوما
∪ — —	∪ — —	∪ — —	∪ — —
فعولن	فعولن	فعولن	فعولن

بجمرا	ن قفر	أبتْ أنْ	تَرِيما
∪ — —	∪ — —	∪ — —	∪ — —
فعولن	فعولن	فعولن	فعولن

أنواع المتقارب

تام المتقارب

(١) العروض مقبوضة او محذوفة او صحيحة والضرب صحيح :

قطع الابيات الآتية للمتنبي [١] :

وجدي	يدلُّ	بني خنْ	دفٍ [٢]
ن — —	ن — ن	ن — —	ن —
فعولن	فعولُ	فعولن	فعو

على أنْ	نَ كلّ	كريمٍ	يمان
ن — —	ن — ن	ن — —	ن — —
فعولُنْ	فعولُ	فعولن	فعولن

أنا ابن الـ	لقاء	أنا ابن السـ	سخاءِ
ن — —	ن — ن	ن — —	ن — ن
فعولن	فعولُ	فعولن	فعول

أنا ابن الضْ	ضِراب	أنا ابن الطْ	طِعان
ن — —	ن — ن	ن — —	ن — —
فعولن	فعولُ	فعولن	فعولن

---

(١) وهي مما اتفق له في صباه قالها على لسان بعض التنوخيين وقد سأله ذلك . « راجع العرف الطيب في شرح ديوان ابي الطيب » لناصيف اليازجي .

(٢) خندف : امرأة الياس بن مضر ، وبنو خندف هم قبائل الشمال اي القيسية .

أنا ابن ال	فيافي	أنا ابن ال	قوافي
ن — —	ن — —	ن — —	ن — —
فعولن	فعولن	فعولن	فعولن

أنا ابن السْ	سُرُوجِ	أنا ابنُ الرْ	رعانِ [1]
ن — —	ن — ن	ن — —	ن — —
فعولن	فعولُ	فعولن	فعولن

تجد أن العروض صحيحة إلا أن الصحة فيها لا تلتزم فقد يدخلها القبض (أي حذف الخامس الساكن) فتصبح التفعيلة فعولُ « ن — ن » وقد يدخلها أحياناً الحذف أيضاً فتصبح « فعو : ن — » وقليلاً ما تلتزم الصحة في عروض المتقارب فالأكثر أن تجد عروضه مقبوضة أو محذوفة، والحذف في عروض هذا البحر علة لا تلتزم .

أما الضرب فتجده صحيحاً والصحة فيه تلتزم ؛ وهذا هو الضرب الأول .

(٢) العروض صحيحة والضرب مقصور :

قطع ما يلي :

تَنافسُ في جمعِ مالٍ حُطامٍ وكلٌّ يزولُ وكلٌّ يبيدْ

تناف	سُفيجَمْ	عمالن	حطامن
ن — ن	ن — —	ن — —	ن — —
فعول	فعولن	فعولن	فعولن

(١) الرعان : جمع رعن وهو انف الجبل الشاخص منه .

وكللن	يزولُ	وكُلْلُنْ	يبيدْ
ن — —	ن — ن	ن — —	ن — ه
فعولن	فعول	فعولن	فعولْ

تجد العروض صحيحة في حين أن الضرب قد دخل عليه القصر (أي جذف ثاني السبب الخفيف وتسكين ما قبله) وهو علة لازمة.

(٣) العروض صحيحة والضرب محذوف :

قطع ما يلي :

ومَنْ نفسَهُ صانها أنْ تَزِلَّ

يعشْ سيّداً ويمتْ سيّدا

ومَنْ نَفْ	سَهُوصا	نها أنْ	تَزِلَّ
ن — —	ن — —	ن — —	ن — ن
فعولن	فعولن	فعولن	فعول

يَعِشْسَيْ	يدنْ وَ	يمتسَيْ	يدا
ن — —	ن — ن	ن — —	ن —
فعولُنْ	فعولُ	فعولُنْ	فعو

تجد العروض صحيحة قد دخلها القبض على حين أن الضرب محذوف (فَعُو : ن —) أي قد اسقط منه السبب الخفيف (—) والحذف هنا لازم لوجوده في الضرب.

(٤) العروض صحيحة والضرب أبتر :

قطع ما يلي :

ولا القل	ب ناسِ	لمـــا قد	مضى
ولَلْقلْ	بناسنْ	لما قَدْ	مضى
ں — —	ں — —	ں — —	ں —
فعولن	فعولن	فعولن	فعو

ولا تا	رك أ	بدأً غَيَـْ	يـَهْ
ولا تا	ركْتُنْأ	بدنغيْ	يـَهْ
ں — —	ں — ں	ں — —	—
فعولن	فعول	فعولن	فَعْ

تجد الضرب صحيحاً قد دخله الحذف وقد علمتَ أن الحذف علة لا تلتزم في عروض هذا البحر ، أما الضرب فأبتر (فع —) قد دخله الحذف والقطع معاً (أي اسقاط السبب الخفيف الاخير وحذف ساكن الوتد المجموع وتسكين ما قبله) وهذه علة مزدوجة تلتزم .

— ٢ —

مجزوء المتقارب

(٥) العروض مجزوءة محذوفة والضرب محذوف :

قطع ما يلي :

جعلتُ	إليك ال	هوى		شفيعاً	فلَمْ تَشْ	فَعي
ں — ں	ں — —	ں —		ں — —	ں — —	ں —
فعولُ	فعولن	فَعُو		فعولن	فعولن	فعو

تجد البيت قد أسقطت من كل شطرمنه تفعيلة فهو مجزوء المتقارب ، ونجد عروضه مجزوءة محذوفة (فعُو : ن ــ ..) والحذف في عروض مجزوء المتقارب لازم . تأمل الضرب تجده محذوفاً كذلك والحذف هنا لازمٌ أيضاً .

(٦) العروض مجزوءة محذوفة والضرب أبتر :

قطع ما يلي :

تَعَفَّفْ	ولا تبْ	تئس		فما يُقْـ	ضَ يأتيـ	كا
ن ــ ــ	ن ــ ــ	ن ــ		ن ــ ــ	ن ــ ــ	ــ
فعولن	فعولن	فعو		فعولن	فعولن	فَعْ

تجد العروض مجزوءة محذوفة والضرب أبتر (فعــ) أي أصابه الحذف والقطع معاً والبتر علة لازمة ، وهو من الضروب النادرة في الشعر العربي [١]

وعندما نتأمل حشو هذا البحر بصورة عامة نجد ان القبض في تفاعيله كثير وهو شيء مستحسن فيه .

---

(١) يقول الدكتور ابراهيم انيس في كتابه : « موسيقى الشعر » (الطبعة الثانية، القاهرة ، ١٩٥٢) ص ٨٧ : لا نكاد نظفر بمثل واحد لهذا النوع في الشعر الحديث ، ويظهر ان شعراءنا لم يستسيغوه و لم يألفوه،فليس بينهم من طرقه في شعره ، بل لا نكاد نظفر بقصيدة واحدة لشاعر قديم جاءت ، هذا النوع ، وكل الذي عثرت عليه في اثناء جولاتي في دواوين الشعر قديمها وحديثها هو مثل واحد يزيد على عدة ابيات جاء في الاغاني (جـ ٧ ص ٢٥٠) . روي ان السيد الحميري ... قال :

اتتنا تزف على بغلة وفوق رحالتها قبه
زبيرية من بنات الذي أحل الحرام من الكعبه
تزف إلى ملك ماجد فلا اجتمعا وبها الوجبه

خلاصة البحث

للمتقارب عروضان وستة أضرب :

رقم العروض		رقم الضرب
١ العروض الاولى ـ صحيحة (وقد يدخلها القبض والحذف) [١] ولها أربعة أضرب :		
	الاول ـ صحيح (فعولُنْ ن ـ ـ)	(١)
	الثاني ـ مقصور (فعولْ ن ـ ه)	(٢)
	الثالث ـ محذوف (فعو : ن ـ . .)	(٣)
	الرابع ـ أبتر (فع ـ)	(٤)
٢ العروض الثانية ـ مجزوءة محذوفة ولها ضربان :		
	الاول ـ محذوف مثلها (فعو : ن ـ . .)	(٥)
	الثاني ـ أبتر (فع ـ)	(٦)

التمرين الحادي والعشرون

في المتقارب

أ ـ قطع الأبيات الآتية وبين زحافاتهـــا وعللها ، موضحاً أرقام أعاريضها وأضربها :

١ ـ وإن خفيَ الحقُّ فاصبرْ لَهُ وبادرْ إليـــه إذا حَصْحَصَا [٢]

---

(١) وقد سها بعض المؤلفين الأفاضل فجعل العروض المحذوفة عروضاً مستقلة تحت رقم (٢) وهذا غير صحيح . راجع « العروض الواضح » للدكتور ممدوح حقي (الطبعة الثالثة ، دار اليقظة العربية ، بيروت ، ١٩٦٤) ص ٧١ .

(٢) البـــارودي .

٢ – إذا انا أقبلتُ يهتفُ باسمي الـ فطيمُ ويحبو الرضيعُ إليّـا (١)
٣ – أيا ملكاً عرشُهُ في العيون يظلل دنيـا الكرى بالجناحْ (٢)
٤ – كتابُ «الوساطة» في حسنه لعقد معاليك كالواسطهْ (٣)
٥ – خُذُوا ما أتاكم به واعذروا فإنَّ الغنيمةَ في العـاجلِ
٦ – يُؤمّمُ ذا السيفُ آمـالَهُ ولا يفعلُ السيفُ أفعـالَهُ
٧ – فلا تُنكرَنّ لهـا صَرْعةً فمن فرحِ النفسِ مـا يقتُلُ .
٨ – لقيتَ العُفاةَ بآمالهـا وزُرتَ العُداةَ بـآجالها
٩ – ومن ضاقت الأرضُ عن نفسه حَرًى أنْ يضيق بها جسمه
١٠ – قُضاعةُ تعلمُ أنّي الفتى الـّـذي ادّخرتْ لصروفِ الزمانِ

ب – املأ فراغات القطعة الآتية بالكلمات المدرجة أدناه :

لئن كان ..... في وصفها (٤) لقد ترك ..... في الوصف لَكْ
لأنّكَ ..... وَإنَّ ..... لتأنفُ من ..... هذي البركْ
كأنّكَ ..... لا ما ملكت يبقي ..... ولا ما مَلَكْ (٥)
فأكْثَرُ مِنْ جَرْيِها ما وهبْتَ وأكثرُ مِنْ ..... ما سَفَكْ
أسأتَ و ..... عن ..... ودُرْتَ على الناسِ ..... الفلكْ

الكلمات المطلوبة :

دَوْر – سيفُكَ – أحْسَنَ – لديكَ – أحسنتَ – الحُسْن – بحرٌ – قُدرة – مدح – مائـها – البحار .

---

(١) لمحمود غنيم في ديوان «صرخة في واد» .
(٢) للعقاد من قصيدة «النوم» .
(٣) لبعض شعراء نيسابور ، والخطاب لابي الحسن الجرجاني صاحب كتاب «الوساطة بين المتنبي وخصومه» . (اليتيمة : ج ٤ ص ٤) .
(٤) الضمير يعود على «البركة» .
(٥) البيت مدور .

البحر السادس عشر

المتـــدارك

فاعلن | فاعلن | فاعلن | فاعلن
ـ ن ـ | ـ ن ـ | ـ ن ـ | ـ ن ـ

فاعلن | فاعلن | فاعلن | فاعلن
ـ ن ـ | ـ ن ـ | ـ ن ـ | ـ ن ـ

(١) سَبَقَتْ | دَرَكِي | فإذا | نفرت
ن ن ـ | ن ن ـ | ن ن ـ | ن ن ـ
فَعِلُنْ | فعلن | فعلن | فعلن

سَبَقَتْ | أجَلي | فَدَنَا | تَلَفِي
ن ن ـ | ن ن ـ | ن ن ـ | ن ن ـ (١)
فعلن | فعلن | فعلن | فعلن

(٢) سَبَقَتْ | دَرَكِي | فإذا | | نَفَرَتْ | سَبَقَتْ | أجَلي
ن ن ـ | ن ن ـ | ن ن ـ | | ن ن ـ | ن ن ـ | ن ن ـ
(صحيح) (٢)

سبَقَتْ	دركي	فإذا	نَفرتْ	سبقتْ	أجلَيْ	نا (مرفل) (٣)
ں ں -	ں ں —	ں ں —	ں ں —	ں ں —	ں ں —	— —
فعلن	فعلن	فعلن	فعلن	فعلن	فعلا	تُنْ
»	»	»	»	»	أجلَ	ينْ (مذال) (٤)
					ں ں —	٥
					مَعَلا	ت

سمي بالمتدارَك « بفتح الراء » لأن الأخفش [١] تدارك به على الخليل الذي أهمله ، وسمي بالمتدارِك « بكسر الراء » لانه تدارك المتقارب اي التحق به وذلك لانه خرج منه بتقديم السَّبب على الوتد ، وقيل إن الخليل لم يصل إلى علمه هذا البحر ، وقيل بل كان يعرفه فأهمله لأنه يغاير أصوله التي سار عليها بدخول التشعيث أو القطع في حشوه وهما من خصائص الأعاريض والضروب لا الحشو ، ويعرف هذا البحر أيضاً بالمحدث وأكثر ما يصلح لايراد نكتة أو محاكاة وقع مطر أو قعقعة سلاح أو زحف جيش وهو قليل في أدبنا القديم والحديث .

انواع المتدارك

(١) العروض صحيحة والضرب صحيح مثلها :

قطع ما يلي :

(أ) نَحْوَ الـ	عليا	ءِ سَعَى	نَفَرٌ
— —	— —	ں ں —	ں ں —
فَالُنْ	فَالُنْ	فَعِلُنْ	فَعِلُنْ

(١) المقصود بالأخفش هنا الأخفش الأوسط وهو سعيد بن مسعدة تلميذ سيبويه، أما الاخفش الأكبر فهو عبد الكريم الهجري أستاذ سيبويه و الأخفش الأصغر هوعلي بن سليمان البغدادي، وقد ذكر السيوطي أحد عشر أخفشاً غير ان المشاهير فيهم هم الثلاثة الذين ذكرناهم . ومعنى الأخفش في اللغة الضيق العين .

فَتَسَا	مَوْا واق	تعدوا الشْ	شُهُبْا
ن ن —	— —	ن ن —	— —
فعلن	فالن	فعلن	فالن

(ب) هَمْ الـ	قاضي	بيتٌ	يُطْرِبْ
— —	— —	— —	— —
فالن	فالن	فالن	فالن

قالَ ال	قاضي	لمّا	عُوتِبْ
— —	— —	— —	— —
فالن	فالن	فالن	فالن

ما في الد	دنيا	إلاّ	مذنبْ
— —	— —	— —	— —
فالن	فالن	فالن	فالن

هذا	عذرُ ال	قاضي	واقلِبْ (١)
— —	— —	— —	— —
فالن	فالن	فالن	فالن

(جـ) لم يَدَعْ	مَنْ مضى	للذي	قد غَبَرْ
— ن —	— ن —	— ن —	— ن —
فاعلن	فاعلن	فاعلن	فاعلن

فضلَ عل	مِ سوى	أخذِهِ	بالأثَرْ
— ن —	— ن —	— ن —	— ن —
فاعلن	فاعلن	فاعلن	فاعلن

---

(١) هذان البيتان لأبي العتاهية ، والمقصود بالشعر الأخير أن لفظة « عذر » تصبح عند القلب والتصحيف « غدر » ؛ ولم يكن هذا الوزن معروفاً من قبل وقد اخترعه ابو العتاهية فأخذ عنه وسمي « بدق الناقوس » .

(د) عَجَبٌ	عَجَبٌ	عجبٌ	عجبُ
ن ن —	ن ن —	ن ن —	ن ن —
فعلن	فعلن	فعلن	فعلن

قططٌ	سودٌ	ولها	ذَنَبُ
ن ن —	— —	ن ن —	ن ن —
فعلن	فالُنْ	فعلن	فعلن

تجد العروض صحيحة وقد يدخلها الخبن أو التشعيث ولا يَلْتزمان والضربُ صحيحٌ مثلُها دون أخذ الخبن والتشعيث بنظر الاعتبار إذ لا يلتزمان كذلك، وقد يدخلان الحشو أيضاً كما ترى في الأبيات المنوه عنها أعلاه، وإذا خبنت جميع تفاعيل البيت عُرف الوزن « بالخبب » أو « ركض الفرس » لانه يشبه وقع حافر الفرس. أما اذا شعثتْ تفاعيله كلها عُرف « بضرب الناقوس أو قطر الميزاب ». والتشعيث حذف أول الوتد المجموع، وعلى رأي بعض العروضيين انه قطع وليس بتشعيث وتكون تفعيلتها إذ ذاك « فاعِلْ » وليس « فالُنْ » غير أننا رجحنا الرأي الأولِ لأن التشعيث علة غير لازمة فبالامكان إدخالها على الحشو[1].

---

(١) ويبدو أن بعض الشعراء استساغ حتى الاشباع في الحشو على نحو ما ورد لأحمد شوقي في قوله :

مرحى:	مرحى	يحيا ال	فن		يحيا الش	شعر	يحيا ال	لمحن
— —	— —	— —	— —		— —	— — ن	— —	— —
فالن	فالن	فالن	فالن		فالن	فالن	فالن	فالن
						(بالاشباع)		

— ٢ —

مجزوء المتدارك

١ — العروض مجزوءة والضرب مرفل :

قطع ما يلي :

دارُ سُعْ	دى بشِـحْ	ر عُـمَـا	نِ
— ں —	— ں —	— ں ں	—
فاعلن	فاعلن	فَـعِـلاَ	تُنْ

قد كسا	ها البلى الـ	مَـلَـوَا	نِ [1]
— ں —	— ں —	— ں ں	—
فاعلن	فاعلن	فَـعِـلا	تُنْ

تجد العروض مجزوءة صحيحة (وزيادة السبب الخفيف هنا للتصريع بالزيادة) والضرب مرفل والترفيل زيادة سبب خفيف بعد مدّ وهو علة لازمة ، بيد أنه نادر .

٢ — العروض مجزوءة صحيحة والضرب مذال :

قطع ما يلي :

هــذه	دارهُمْ	أقفرتْ
— ں —	— ں —	— ں —
فاعلن	فاعلن	فاعلن

(١) الملوان : الجديدان وهما الليل والنهار ، ولا مفرد له من لفظه .

أمْ خُطُو	طُ مَحَتْ	ها الدّهُو ر
— ں —	— ں —	— ں — ه
فاعلن	فاعلن	فاعلا ن

تجد العروض مجزوءة صحيحة والضرب مذال (والتذييل زيادة حرف ساكن على الوتد المجموع بعد مد) وهو علة لازمة (ولو ان هذا الضرب نادر كسابقه) .

٣ — العروض مجزوءة صحيحة والضرب صحيح مثلها :

قطع ما يلي :

قِفْ على	دارهمْ	وابكيَنْ
— ں —	— ں —	— ں —
فاعلن	فاعلن	فاعلن

بينَ أط	لالها	والدّمَنْ
— ں —	— ں —	— ں —
فاعلن	فاعلن	فاعلن

تجد العروضَ مجزوءةً صحيحة والضربَ مجزوءاً صحيحاً مثلَها ، وهذا الضرب رغم قلته أكثر وروداً في الشعر من سابقيه .

خلاصة البحث

رقم العروض | رقم الضرب

للمتدارك عروضان وأربعة أضرب :

« ١ » الاولى — تامة صحيحة (وقد يدخلها الخبن والتشعيث ولا يلتزمان)

ولها ضرب واحد تام صحيح مثلها (١)

«٢» الثانية – مجزوءة صحيحة ولها ثلاثة أضرب :

الأول – مرفّلٌ (فاعلاتن – ن – | –) (٢)

الثاني – مُذالٌ (فاعلان – ن – | ٥) (٣)

الثالث – صحيحٌ مثلُها (فاعلن ن – –) (٤)

التمرين الثاني والعشرون

في المتدارك

قطع الأبيات الآتية وبين زحافاتها وعللها :

(١) لا أسرجُ خيليَ للغـارا تِ ولكنْ للصيّدِ الغـالي

(٢) جاءنا عامرٌ سالماً صالحاً بعدما كانَ ما كانَ من عامرِ

(٣) ريّانُ الصفحة والمنظرْ ما أبهى الخلدَ ومـا أنْضَرْ (١)

(٤) لسنا ندري مـا قدّمنا إلا أنّا قد فـرّطنا (٢)

(٥) تحيا رومـا يحيا قيصـرْ روما العظمى أبداً تُنصَرْ (٣)

(٦) مرحى مرحى يحيا الفنّ يحيا الشـعرُ يحيا اللحنُ (٤)

(٧) كم مدّ لطيفك مِنْ شَرَكٍ وتأدّبَ لا يتصيّدُهُ (٥)

(٨) زُمّتْ إبـلٌ للبين ضُحىً في غور تهـامة قد سلكُوا

(٩) في وجنتـه من نعمته جمرٌ بفؤاديَ موقدُهُ (٦)

(١٠) فلكيَ المشحون بأوزار في بحـر الحلم جرى ورسا (٧)

(١١) اكذا المشتاق يؤرّقهُ تغريدُ الـوُرقِ ويقلقُهُ ؟

(١٢) لسنا منكم نرجـو خـيرا

---

(١) لشوقي من نشيد « النيل » .

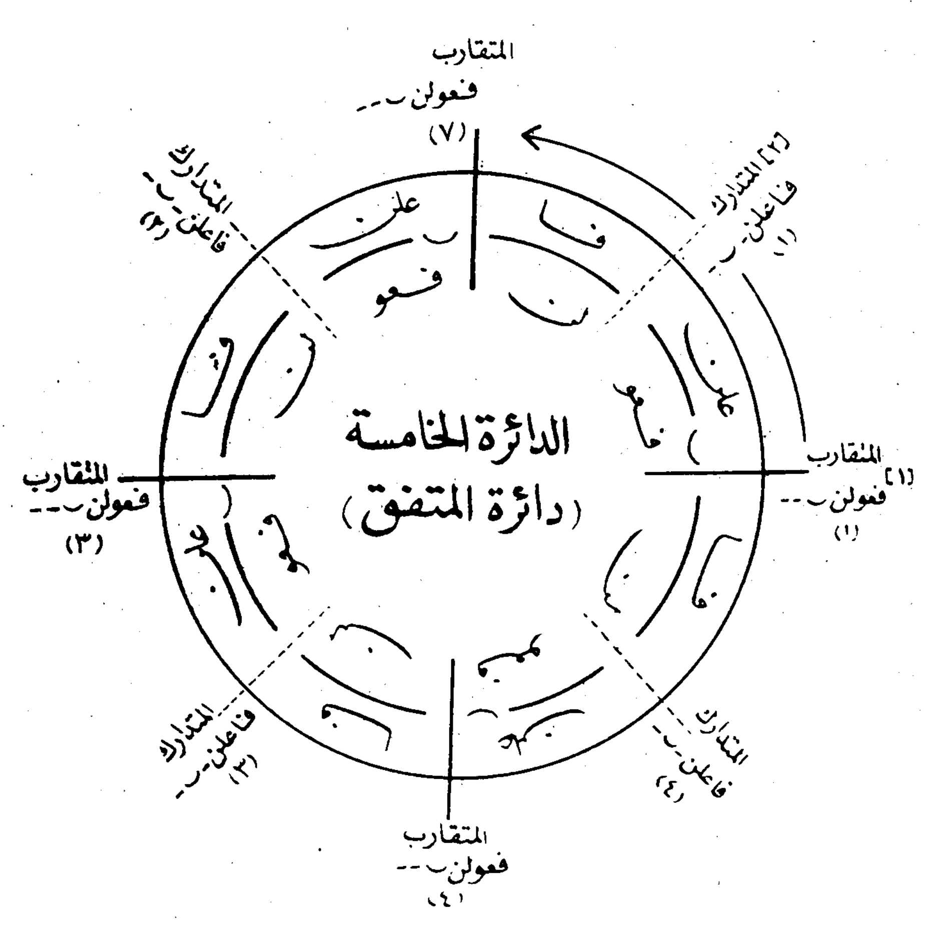
(٢) من ابيات منسوبة الى الامام علي كرم الله وجهه .

(٣و ٤) لشوقي من مسرحية « مصرع كليوباطرة » .

(٥) لشوقي .

(٦) للقضاعي .

(٧) الشهاب المصري .



حدود البحرين

(١) المتقارب ————

(٢) المتدارك - - - - - -

ملاحظات :

(١) السهمان يشيران الى اتجاه حركة البحرين

(٢) العضادتان [ ] تدلان على بداية البحرين واشتقاق احدهما من الآخر .

(٣) القوسان الاعتياديان ( ) يضمان رقما داخلهما يدل على ترتيب التفعيلة في البحر .

طريقـــة الرسم (١)

يقسم محيط الدائرة إلى أربعة اجزاء متساوية توضع فيهـــا تفاعيل المتقارب وهي « فعولن : ن ـــ ـــ » أربع مرات .

ولاستخراج المتدارك تهمل وتداً مجموعاً (ن ـــ) أي مقطعاً قصيراً وآخر طويلاً وتبدأ بتقسيم الدائرة إلى أربعة أرباع متساوية من جديد فتقرأ (فاعلن ـــ ن ـــ) أربع مرات وهذا هو المتدارك .

تمرين عام في البحور المختلفة

زن الأبيات الآتية واذكر بحورها شارحاً أعاريضها وضروبها وما فيها من زحافات وعلل في كل منها :

١ ــ أنكرتنا وهي كانت إنْ رأتنـــا
يضحكُ النورُ إلينـــا من بعيدْ (٢)

٢ ــ نالوا قليلاً من اللذاتِ وارتَحلُوا
برغمهم فإذا النعماءُ بأساءُ (٣)

---

(١) وقد ذكر ابن عبد ربه هذه الدائرة بقوله :

وبعدها خامسة الدوائر — للمتقارب الذي في الآخر
ينفك منها شطره وشطر — لم يأت في الأشعار منه الذكر
من أقصر الأجزاء والشطور — حروفه عشرون في التقدير
تؤلف الشطر على فواصل — مخمسات أربع مواثل
هذا الذي جربه المجرب — من كل ما قالت عليه العرب
كل شيء لم تقل عليه — فاننا لم نلتفت إليـــه
ولا نقول غير ما قد قالوا — لانه من قولنـــا محال
وانه لو جاز في الأبيات — خلافها لجاز في اللغات

(٢) للدكتور ابراهيم ناجي .

(٣) المعري .

٣ – وما نُوَبُ الأيــام إلا كتائبٌ
تبث سرايا أو جيوشٌ تعبّأ [١]

٤ – لا بارك الله في الطعــامِ اذا
كان هلاكُ النّفُوسِ في المِعَدِ

٥ – كم لقمــةٍ دخلتْ حشــا شَرِهٍ
فأخرجتْ روحَــهُ مِنَ الجَسَدِ [٢]

٦ – إنّا لنلقى المرء تشره نفســه
فيضيقُ عنــه كلّ أمرٍ مُتّســِعْ

٧ – ما ضرَّ مَنْ جَعَلَ التّرابَ فِراشَهُ
أنْ لا ينــامَ على الحريرِ إذا قَنعْ [٣]

٨ – مِنْ أينَ مِنْ أينَ يا ابتدائي
ثم إلى أين يــا انتهائي ؟

٩ – أمِنْ فنــاءٍ إلى وجودٍ
ومن وجودٍ إلى فناءِ ؟ [٤]

١٠ – إنّا لقومٌ أبَتْ اخلاقُنا شرفاً
أنْ نبتدي بالأذى من ليسَ يُؤذِينا

بيضٌ صنائعنا سودٌ وقائعُنا
خضرٌ مرابِعُنا حمرٌ مواضينا [٥]

---

(١) للمعري .
(٢) لابن العلاف .
(٣) لأبي العتاهية .
(٤) لمعروف الرصافي .
(٥) لصفي الدين الحلي .

١١ ـ وما للمرء خـيرٌ في حياة
إذا ما عُدَّ مِنْ سَقَطِ المتاعِ (١)

١٢ ـ نحنُ من أرضنا عـلى منطادِ
جائلٍ في شواسعِ الأبعـادِ

١٣ ـ طائرٌ في الفضاءِ عَرضاً وطولاً
بجناحٍ من القُوَى غيرِ بـادِ (٢)

١٤ ـ إنَّ الغريبَ معذَّبٌ أبـداً
إنْ حَلَّ لم يَنْعَمْ وإنْ ظَعَنَـا

١٥ ـ لـو صوَّروا لي موطني وثناً
لهممت أعبُد ذلك الوثنـا (٣)

١٦ ـ تُكرَّمُ أوصالُ الفتى بعد موتِه
وهنَّ إذا طال الزمانُ هبـاءُ (٤)

١٧ ـ أقوى مصيفُ القومِ والمربَعُ
فالدارُ قفرٌ بعدهُمْ بلقـعُ

١٨ ـ أجدَّكِ (٥) يا كواكبُ لا تُرينا
بياناً منـكِ يُخبرنـا اليقينـا (٦)

---

(١) لقطري بن الفجاءة الخارجي .
(٢) للرصافي .
(٣) لخير الدين الزركلي .
(٤) للمعري .
(٥) أي أبجد منك هذا العمل ؟
(٦) للرصافي .

خلاصة احتمالات في البحور والأوزان

هذه نقاط مساعدة تقريبية لتشخيص البحور تشخيصاً أولياً وقد تشذ عنها بعض الحالات :

١ ــ إذا كان البحر مؤلفاً من (١٥) مقطعاً ووجدت فيه ركزتان متجاورتان (سبب ثقيل) هكذا (ں ں) فهو من الكامل إذا ما كانتا في بداية التفاعيل، أما إذا كانتا في أواسطها فهو من الوافر .

٢ ــ إذا كان البحر مؤلفاً من (١٤) مقطعاً فهو إما من البحر الطويل أو البسيط، فاذا كان مستهلاً بركزة اصلية (اي ليست نتيجة خبن) كان من الطويل وإذا كان مصدراً بخطيط كان من البسيط .

٣ ــ اذا كان البحر مؤلفاً من (١٢) مقطعاً تفعيلته الوسطى (ــ ــ ــ ں) أو (ــ ں ــ ں) فهو من المنسرح .

٤ ــ اذا كان البحر مؤلفاً من (١٢) أو (١١) مقطعاً تفعيلته الوسطى (ــ ــ ں ــ) او (ں ــ ں ــ) فهو من الخفيف .

٥ ــ اذا كان البحر مؤلفاً من (١١) مقطعاً ومبدوءاً بخطيطين متتاليين ومختوماً بـ ــ ں ــ فهو من السريع .

٦ ــ اذا كان البحر مؤلفاً من (١١) مقطعاً ومختوماً بـ (ں ــ) او مؤلفاً من (١٢) مقطعاً ومختوماً بـ (ں ــ ــ) فهو من المتقارب .

٧ ــ اذا كان البحر مؤلفاً من (١١) مقطعاً تفعيلته الوسطى (ــ ں ــ) فهو من المديد .

٨ ــ اذا كان البحر مؤلفاً من (١١) مقطعاً مستهلاً بخطيط او بركزتين (سبب ثقيل) ومختوماً بفاصلة صغرى (ں ں ــ) أو بسبب خفيف ووتد مجموع (ــ ں ــ) فهو من الرمل .

٩ ــ اذا كان البحر مؤلفاً من (٨) مقاطع فهو :

ا ــ مجزوء الرمل اذا كان مستهلاً بخطيط أو بركزتين .

ب ــ مجزوء الكامل المضمر اذا كان مستهلاً بخطيطين (مع وجود تفاعيل مستهلة بركزتين اي سبب ثقيل) في الشطر الثاني .

ج ــ مجزوء الرجز اذا كان مستهلاً بخطيطين (مع عدم وجود اي سبب ثقيل) .

د ــ من الهزج اذا كان مستهلاً بركزة وتكثر فيه الاسباب الخفيفة المتتابعة .

هـ ــ من المجتث اذا كان مستهلاً بخطيطين او بوتد مجموع ومختوماً بخطيطين .

و ــ مجزوء الخفيف إذا كان مستهلاً بسبب خفيف أو بفاصلة صغرى ومختوماً بوتد مجموع .

وفضلاً عن ذلك نتأمل الايقاع فبعض الايقاعات واضح جد الوضوح ، على سبيل التمثيل نذكر ما يلي :

ا ــ اذا كانت الاسباب الخفيفة تأتي متتابعة مع ايقاع يصلح للاناشيد فهو من المتدارك .

ب ــ اذا كان الايقاع متعثراً اشبه بالنثر فالبحر من المنسرح على اكبر احتمال (راجع رقم ٣) .

ج ــ اذا كان الايقاع رتيباً اشبه باسلوب قراءة الصبية في الكتاتيب فالبحر رجز .

د ــ اذا كان الايقاع هادئاً وديعاً فيه نغمة حزينة فالبحر متقارب على اقوى احتمال (راجع رقم ٦) .

خلاصة الزحافات والعلل في البحور المختلفة

أ ـ الزحافات

١ ـ **الخبن** : حذف الثاني الساكن ، وبه تصبح فاعلن (ـ ں ـ) فَعِلُنْ (ں ں ـ) وفاعلاتُنْ (ـ ں ـ ـ) فَعِلاتُنْ (ں ں ـ ـ) ونجده في البحور العشرة الآتية : البسيط ـ الرجز ـ الرمل ـ المنسرح ـ السريع ـ المديد ـ المقتضب ـ الخفيف ـ المجتث ـ المتدارك .

٢ ـ **الطيّ** : حذف الرابع الساكن ، وبه تصبح مستفعلن (ـ ـ ں ـ) مُسْتَعِلُنْ (ـ ں ں ـ) ونجده في البحور الخمسة الآتية : الرجز ـ البسيط ـ المقتضب ـ السريع ـ المنسرح .

٣ ـ **القبض** : حذف الخامس الساكن ، وبه يصبح فعولن (ں ـ ـ) فعولُ (ں ـ ں) ومفاعيلن (ں ـ ـ ـ) مفاعِلُنْ (ں ـ ں ـ) ونجده في الأبحر الأربعة الآتية : الطويل ـ الهزج ـ المتقارب ـ المضارع .

٤ ـ **الكفّ** : حذف السابع الساكن ، وبه يصبح مفاعيلن (ں ـ ـ ـ) مفاعيلُ (ں ـ ـ ں) ونجده في الأبحر السبعة الآتية : الرمل ـ الهزج ـ المضارع ـ الخفيف ـ المديد ـ الطويل ـ المجتث .

٥ ـ **الخَبْل** : حذف الثاني والرابع الساكنين ، وهو زحاف مزدوج يتألف من الخبن + الطيّ ، وبه يصبح مستفعلن (ـ ـ ں ـ) **مُتَعِلُنْ** (ں ں ں ـ) ونجده في الأبحر الأربعة الآتية : البسيط ـ الرجز ـ السريع ـ المنسرح .

٦ ـ **الاضمار** : تسكين الثاني المتحرك . وبه يصبح مُتفَاعلن (ں ں ـ ں ـ) مُتْفَاعِلُنْ (ـ ـ ں ـ) وهو خاص بالكامل لا نجده في غيره .

٧ – **العصب** : تسكين الخامس المتحرك ، وبه يصبح مُفَاعَلَتُنْ (ں – ں ں –) مفاعَلْتُنْ (ں – – –) وهو خاص بالوافر لا نجده في غيره .

ب – علل النقص

٨ – **الحذف** : اسقاط السبب الخفيف الاخير من التفعيلة ، وبه يصبح فعولن (ں – –) فعو (ں –) ومفاعيلن (ں – – –) مفاعي (ں – –) .

٩ – **القطف** : اسقاط السبب الخفيف الاخير وتسكين ما قبله او هو عبارة عن عَصْب + حذف وبه يصبح مُفَاعَلَتُنْ (ں – ں ں –) مُفَاعَلْ (ں – –) وهو خاص بالوافر .

١٠ – **القصر** : اسقاط ثاني السبب الخفيف الاخير وتسكين ما قبله ، وبه يصبح مفاعيلن (ں – – –) مفاعيلْ (ں – – ٥) ونجده في الهزج (ولا سيما في البند) والرمل ومجزوء الخفيف .

١١ – **القطع** : حذف ساكن الوتد المجموع وتسكين ما قبله ، وبه يصبح فاعلن (– ں –) فاعلْ (– –) ومستفعلن (– – ں –) مستفعلْ (– – –) ونجده في البسيط والرجز والكامل[١] .

١٢ – **الحذذ** : اسقاط الوتد المجموع برمته من آخر التفعيلة ، وبه يصبح مُتَفَاعِلُنْ (ں ں – ں –) مُتَفَا (ں ں –) وهو خاص بالكامل .

١٣ – **الصَّلْم** : اسقاط الوتد المفروق برمته من آخر التفعيلة ، وبه يصبح مفعولاتُ (– – – ں) مفعو (– –) .

١٤ – **الكسف** (او الكشف) : اسقاط السابع المتحرك ، وبه يصبح مفعولاتُ (– – – ں) مفعولا (– – –) .

---

(١) نود ان نقترح هنا الاكتفاء « بالقطع » للحالين والاستغناء عن « القصر » .

١٥ – **الوقف** : تسكين السابع المتحرك ، وبه يصبح مَفْعُولاتُ (– – – ں) مَفْعولاتْ (– – – ٥) .

١٦ – البتر : علة مزدوجة تتألف من الحذف والقطع معاً ، وبه يصبح فاعلاتُنْ (– ں – –) فاعِلْ (– –) .

ج – علل الزيادة

١٧ – الترفيل : زيادة سبب خفيف على وتد مجموع بعد مد ، وبه يصبح فاعلن (– ں –) فاعلاتُنْ (– ں – | –) ومُتَفاعلن (ں ں – ں –) مُتَفاعلاتُنْ (ں ں – ں – | –) .

١٨ – التذييل : زيادة حرف ساكن على وتد مجموع بعد مد ، وبه يصبح مُسْتفعلن (– – ں –) مستفعِلانْ (– – ں – | ٥) وفاعلُنْ (– ں –) فاعلانْ (– ں – | ٥) .

١٩ – التسبيغ : زيادة حرف ساكن على سبب خفيف بعد مد ، وبه يصبح فاعلاتُنْ (– ں – –) فاعلاتانْ (– ں – – | ٥) [1] .

د – علة جارية مجرى الزحاف

٢٠ – التشعيث : قطع رأس الوتد المجموع الموسّط ، وهو علة جارية مجرى الزحاف ، وبه يصبح فاعلن (– ں –) فالن (– .. –) وفاعلاتن (– ں – –) فالاتن (– .. – –) ونجده في الخفيف والرمل والمتدارك .

---

(١) حبذا لو يتفق العروضيون على حذف « التسبيغ » واطلاق « التذييل » على الحالتين .



عِلمُ القَافِيَة

وأعمارنا أبياتُ شعرٍ كأنما

أواخرها للمنشدين قوافي

« المعرّي »

حـدود القافيـة

القافية على رأي الخليل من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يسبقه مع حركة الحرف الذي قبل الساكن ، وهذا هو الرأي الصائب السائد ، وعلى هذا الأساس قد تكون القافية كلمتين أو كلمة أو بعض كلمة .

وعلى رأي الأخفش أن القافية آخر كلمة في البيت بدليل أنّ الإنسان إذا طلب قوافي قصيدة ذُكرتْ له الكلمة الأخيرة من كل بيت ولم يُذكر له أكثر أو أقل من ذلك ؛ ولكن الأخفش ليس على صواب لأنه حتى في هذه الحال يُضطر الانسان أحياناً إلى أن يذكر أكثر من كلمة كما في « يشرق بي » المقفاة معْ « الكذب » ، وعلى رأي الجاحظ : « القوافي خواتم أبيات الشعر »[1] .

وليست القافية حرف الروي ، كما يرى بعضهم ، بل هي شيء مركبٌ من حروف وحركات تقرر جماع ما في البيت من حلاوة موسيقية، ولو كانت القافية هي حرف الروي لجاز للشاعر أن يجمع بين « ماثل » و « مثل » و « تمثال » و « مثال » و « تمثيل » و « متمثل » و « مثيل » وهو ما لا يجوز لاختلاف القافية مع اتفاق الروي .

وبالغ بعضهم فقال : القافية هي البيت كله لأن لكل وزن قوافي معينة لا تخرج عنها ، واستنتج آخرون أن القصيدة كلها قافية على سبيل المجاز .

---

(١) « البيان والتبيين » : (تحقيق عبد السلام محمد هارون ، ١٣٦٧ هـ-١٩٤٨م) جـ ١ ص ١٧٩ .

وسميت القافية بهذا الاسم لأنها تقفو أثر كل بيت ، وهي بمعنى مقفوّة ، على اعتبار أن الشاعر يقفوها أي يتبعها ، وقد اعتاد الشعراء أن يشيروا إليها في آخر الصدر من مطلع قصيدتهم ، وعلى ذلك لا نرى وجهاً لاعتراض ابن رشيق القيرواني [1] في كتابه : « العمدة : في محاسن الشعر وآدابه » على قول من يقول : « إن القافية سميت قافية لأنها تقفو اخواتها » ، بقوله : « لو صح معنى القول الأخير لم يجز أن يسمى آخر البيت الأول قافية لأنه لم يقفُ شيئاً » [2] . وليس الأمر كذلك إذ انه يقفو قافية الصدر ! ولنوضح حدود القافية بأمثلة من شعر شوقي ، ففي قوله راثياً جدته « تمزار » [3] (من الوافر) :

تبعتِ محمّداً من بعد عيسى ِلخيرِك ، في سنيك الأولياتِ

تكون القافية : (ياتِ) وهي جزء من كلمة .

وفي قوله في « فوزي الغزي » (من الكامل) [4] .

بردى وراء ضفـــافه مستعبرٌ والحور محلول الضفائر مُطرِقُ

تكون القافية : (مطرقُ) وهي كلمة واحدة .

وفي قوله في « أدهم باشا » (من الطويل) [5] :

مصاب بني الدنيا عظيم (بأدهمِ) وأعظم منه حـــيرة الشعر في فمي

تكون القافية : (في فمي) وهي كلمتان [6] .

---

(١) أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني المتوفى سنة ٤٦٣ وقيل ٤٦٥ للهجرة .

(٢) العمدة : (تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، القاهرة ، ١٩٣٤) ، ج ١ ص ١٣١ (السطران الاخيران) .

(٣) الشوقيات : (القاهرة ، ١٩٥٠) ج ٣ ص ٣٩ .

(٤) نفسه : ص ١١١

(٥) نفسه : ص ١٤٠

(٦) وقد تكون القافية كلمة وبعض أخرى كما في : (وبارح ترب) فهي من الحاء الى واو الاشباع بعد الروي . (راجع الارشاد الشافي وهو الحاشية الكبرى للسيد محمد الدمنهوري عـــلى متن الكافي في علمي العروض والقوافي لأبي العباس أحمد بن شعيب القناني المتوفى سنة ٨٥٨هـ ، الطبعة الثانية، القاهرة ، ١٩٥٧ ، ص ١٣٠) .

ولا يمكن للشعر العربي أن يكون شعراً بمعناه الحقيقي بمجرد الوزن ، فالوزن والقافية متكاملان لا يستقيم أحدهما بدون الآخر ، وهي تأتي الشاعر في المطلع على السجية ثم يلتزمها في سائر أبيات القصيدة .

اهمية القافية

لما كان الشعر قد وُجد في الأصل للغناء أي للتلحين واللحن فيه نقرات موسيقية أو نغمات متكررة ، كان من الضروري وجود مثل هذه النقرات في الشعر، وما هذه النقرات سوى القوافي المتكررة (١) ، فوجود القافية ضروري لوجود شعر دقيق في تكوينه الموسيقي . لذلك بوسعنا أن نعتبر الشعر العربي أدق اشعار الدنيا من حيث الروعة الموسيقية ، لما يلتزمه الشاعر من قواعد في أجزاء القافية فضلاً عن تفاعيل البحر الذي ينظم فيه وهو ما لا تجده في عروض كثير من اللغات الاخرى (٢) .

فالقافية مجموعة أصوات في آخر الشطر أو البيت وهي كالفاصلة الموسيقية يتوقع السامع تكرارها في فترات منتظمة ؛ وأقل عدد يمكن بل يجب تكرره من هذه المجموعة من الأصوات التي تكوّن القافية هو حرف « الروي » وبه تُعرف القصيدة من عينية ورائية ودالية وسينية الخ... ومعظم حروف الهجاء يجوز أن يأتي رويّاً ولكن ورودها على هذه الصورة يتباين من حيث الشيوع ، فأشيعها (الباء والدال والراء واللام والميم والنون) وتليها (الهمزة والتاء والجيم والحاء والسين والعين والفاء والقاف والكاف

(١) معروف الرصافي : « الأدب الرفيع في ميزان الشعر وقوافيه » (بغداد ، ١٩٥٦) ص ٨٩.

(٢) والقافية كما يقول ابن رشيق في « العمدة » (القاهرة ، ١٩٣٤) جـ ١ ص ١٢٩ شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر ، ولا يسمى شعراً حتى يكون له وزن وقافية ، هذا على رأي من رأى أن الشعر ما جاوز بيتاً واتفقت أوزانه وقوافيه، ويستدل بأن المصرع أدخل في الشعر وأقوى من غيره .

والياء) وأقلها شيوعاً بطبيعة الحال هي (الضاد والطاء والهاء) أما النادرة فهي (الثاء والخاء والذال والزاي والشين والصاد والظاء والغين والواو) .

ومع أن حرف الدال ليس بكثير الشيوع كالعين والفاء في اللغة ولكنّه مع ذلك يرد بكثرة في نهاية الكلمات ... أكثر من ذينك الحرفين ؛ وليست براعة الشاعر متوقفة على النظم بجميع حروف المعجم، فامرؤ القيس مثلاً لم ينظم على الخاء ولا الطاء ولا الظاء ولا الشين ، ولا النابغة على الصاد ولا الضاد ولا الطاء ، ولا البحتري على الثاء ولا الخاء ولا الغين [1] .

(١) شروط التزام التاء رويّاً :

الأفضل ألا تكون تاء التأنيث ، أي أن تكون من بنية الكلمة ، إلا إذا سُبقت بألف مد ، وبدون ذلك يرى الشعراء ضرورة التزام حرف آخر مع تاء التأنيث .

(٢) شروط التزام الكاف رويّاً :

إذا استعملت كاف الخطاب رويّاً رجح أن يسبقها حرف مد أو أن يُلتزم ما قبلها ، وأما الكاف التي هي من بنية الكلمة فقليلة الورود وقد توضع مع كاف الخطاب في القصيدة الواحدة .

(٣) شروط التزام الميم رويّاً :

الأفضل ألا تكون مؤلِّفَةً لضميرٍ فإذا كانت كذلك وجب التزام حرفٍ قبلها .

(٤) شروط التزام الهاء رويّاً :

أن تكون من بنية الكلمة أو أن يسبقها حرف مدّ وإلا التُزِم الحرف

---

(١) راجع مقدمة لزوميات أبي العلاء ، طبعة محمود توفيق الكتبي ، القاهرة ، ١٣٣٣ هـ ، ص ٢١ .

الذي قبلها ، فتكون الهاء في هذه الحال وصلاً [1] .

(٥) شروط التزام حرف المد روياً :

تُستعمل الواو والألف الطويلة والمقصورة في نحو : ينمو ، وبدا ، وجرى، روياً اذا كانت جزءاً من بنية الكلمة ، والأفضل أن يُلتزم حرف قبلها لئلا يحصل التباس بين حرف المد وحركة الروي .

القافية المقيدة والمطلقة :

القافية المقيدة هي التي يكون رويها ساكناً فيتحرر الشاعر بذلك من حركات الإعراب في آخر القافية .

والقافية المطلقة هي التي يكون رويها متحركاً .

والنوع الأول على حلاوته أحياناً وعلى ما فيه من حرية للشاعر قليل لا تكاد نسبته تجاوز عُشْرَ ما في الأدب العربي ، ونسبته في الشعر العباسي أكثرُ منها في الشعر الجاهلي لشيوع الغناء أيام العباسيين ، ولأن القافية المقيدة أسهل تلحيناً من المطلقة ، **ونجد هذه القافية عادة في « الرَّمَل » اكثر من غيره لملاءمته للغناء أكثر من سواه من بحور الشعر** ؛ وقد ترد أيضاً بقلّة في : الرجز والسريع والمتقارب والطويل ، وتكاد لا توجد في أي بحر عداها ، والأكثر أن تُسبَق بحركة قصيرة ويندر أن تُسبق بمدّ .

أما القافية المطلقة فقد يكون رويّها محركاً بالضمة أو الفتحة أو الكسرة :

---

(١) وقد اخطأ المتنبي في همزيته التي مطلعها :

عذل العواذل حول قلب التائه ... وهوى الأحبة منه في سودائه

لان الهاء في لفظة (التائه) من بنية الكلمة فلا يصح أن تكون وصلا ، وقد اعتذر له قوم بأنه لم يرد التصريع ، وقد جعل بعض المصنفين هذه القصيدة في حرف الهاء وهو وهم منهم لأن القصيدة همزية. راجع العكبري ، ج ١ ص ١ .

حركة أو حرف مد ما قبل الروي :

قد يكون الرويّ مسبوقاً بحركة أو بسكون، فاذا كان الأخير وجب التزامه وفي هذه الحال لا تكون القافية مقيدة فينبغي تحريك الرويّ.

واذا سُبق الرويّ بحرف مد وجب التزامه كذلك ولا سيّما اذا كان الفاً، أما اذا كان واواً أو ياءً امكن التناوب بينهما من قافية لأخرى ولا كذلك مع حرف الألف؛ وإنما سُوغت الحالة الأولى لوجود تشابهٍ في الطبيعة الصوتية بين مخرج الواو والياء.

ولا ضرورة لالتزام الحركة القصيرة لحرف ما قبل الروي إلا اذا كانت القافية مقيدة لئلا يعتريها عيب يُعرف بسناد التوجيه [1].

وتُعرف القافية المحتوية على حرف مدّ قبل الروي بالقافية المردوفة، وحرف المد نفسه بالردف.

ويلتزم الشعراء الألف التي تسبق الروي حتى وإن كان بينها وبين الرويّ حرف وتُعرف الألف في هذه الحال « بألف التأسيس » ولا كذلك الأمر مع الواو والياء؛ ويفضل أن يكون الحرف الفاصل بين الروي وألف التأسيس (ويُعرف بالدخيل) مشكولاً بالكسر، وعلى هذا جرت عادة الشعراء في أغلب الأحوال.

وإنّ أقصى ما وصل إليه التركيب الموسيقي الدقيق في القافية العربية هو تكرار أربعة أحرفٍ مع ثلاثِ حركات وهو ما نجده في بعض لزوميات أبي العلاء ويستغرق النطق بها ثانية ونصف الثانية، كما في الأبيات الآتية (من الطويل) :

---

(١) أجاز الخليل الجمع بين الضمة والكسرة فقط لما بينهما من تقارب من حيث كونهما صوتاً ضيقاً وأباح الأخفش الجمع بين الحركات الثلاث في حين ان كراع رأى الجمع بين الفتحة والضمة، ونحن على رأي الخليل لقيامه على أساس معقول في علم الاصوات.

إذا ما عراكُمْ حادثٌ فتحدَّثُوا   فإنَّ حديثَ القوم يُنسي المَصَائِبَا
وَحِيدُوا عَنِ الأشياءِ خِيفَةَ غيِّها   فَلَمْ تُجعل اللذاتُ إلاّ نصائبا
وما زالتِ الأيامُ وهي غوافلٌ   تُسدِّدُ سهماً للمنيّةِ صائِبَا

وأعلى من هذا مرتبة في شعره قوله (من البسيط) وهو جد نادر من حيث تركيب القافية[1]:

راعتكَ دنياكَ مِنْ رِيعَ الفؤادُ وما   راعتكَ في العيش من حُسنِ المراعاةِ
كأنما اليومُ عبدٌ طالبٌ أمَـــةً   مِنْ ليلة قد أ-تدًّا في المُسَاعَاةِ

فقد التزم في هذا المثال تسعة أشياء : ٥ أحرف + ٤ حركات.

وكانت القافية في القريض على الاكثر موحدة ولم يدخل عليها التنويع إلا في العصر العباسي وذلك حين ظهر الموشّح والمربّع والمخمس والمسمّط إلى جنب المزدوج والمشطر ؛ على ان هذا كان على الأغلب في الشعر الوجداني وما نُظم ليُغنى. أما في المديح والرثاء فقد التزم الشعراء القافية الواحدة فكأنما كان هناك ضربان من الشعر أحدهما عامّ تقليدي أو ما يسميه دارسو المذاهب الادبية (بالكلاسي) ويجب ألا يخرج عن العرف المألوف في القوافي، والآخر خاص مبتكر أو ما يُعرف (بالرومانسي) ولا بأس أن يخرج على حدود المألوف لأنه نُظِمَ في الدرجـــة الأولى لإرضاء رغبة شخصية وتطمين حاجة نفسية ليس غير ؛ وسنرى في الفصول المقبلة أنواع القوافي القديمـــة التي تطورت والجديدة التي استُحدثت ومدى ما لاقته من نجاح في العصور العباسية وعصرنا الحاضر ، ولا سيما في المهجر حيث تأثر الشعراء بالقوافي الأجنبية وكان لهم ملء الحرية في أن ينظموا كما يشاؤون ويستحدثوا ما يعنّ لهم من جديد في القوافي وطريف في الاوزان.

* * *

---

(١) راجع الدكتور ابراهيم أنيس : «موسيقى الشعر» (القاهرة ، الطبعة الثانية ، ١٩٥٢) ص ٢٧٣ – ٢٧٥ وقد سها في حساب عدد حركات المثال الأخير فهي تسع بدلا من ثمان.

للقافية إذن في الشعر العربي أهمية خاصة [1] . إنها كالسجعة في الجمل النثرية الموزونة ولا سيما ما نجده في ضرب من النثر يُعرف « بالبند » وهو فن عراقيّ أصيل ؛ ولولا القافية لفقدنا جانباً من جمال الموسيقى الشعرية فهي كضربات الناقوس المؤذنة بانتهاء معنى معيّن أو فكرة معينة على نحو ما نجده في الشعر العربي الذي يُعد فيه البيت وحدةً مستقلة قائمة بذاتها يمكن الاستشهاد به دون سائر أجزاء القصيدة وهي بمثابة القفل الذي يقفل البيت الموزون بشكل يوحّده مع القصيدة برُمتها ؛ وإنها من وسائل تسهيل الحفظ ، فالقصيدة الموحدة القافية أسهل حفظاً من الشعر المرسل الذي نجد فيه قوافيَ متنوعة متعددة ، وان رنين القافية عَقبَ كل بيت يجعلك تشعر بأنك لا تزال تسير في نفس النغم الموسيقي المتسق ، فاتساق القافية كاتساق الوزن يخلق شعوراً بوحدة الايقاع المواثمة لوحدة المعنى .

والظاهر أن المعاني صورٌ ومشاهد ، وأن الايقاع هو الموسيقى التصويرية التي تواكبها وتُتَوِّجُ بين فترةٍ وفترة بالقافية ، فهي وقفة موسيقية لا بد منها ليرتاح فيها القارىء ويجد متعة في تأملاته المتتابعة للصور البيانية التي يعرضها الشاعر عليه متعاقبة متسلسلة ، وإن المرء لا يجد مثل هذه الراحة أو المتعة في الشعر المرسل، فأنت في قصيدة من هذا النوع كالمحتار وسط بيداء من المعاني أو في متاهة من الصور الزيتية التي لا تعرف مستهلها ولا منتهاها .

ولو تأملنا في مسرحيات شكسبير المنظومة بأسلوب الشعر المرسل لوجدنا

---

(١) من أجمل ما كتب من دفاع عن القافية هو ما أورده الاستاذ العوضي الوكيل في كتابه : « الشعر بين الجمود والتطور » (القاهرة ، ١٩٦٤) ص ٧٦ – ٨٩ حيث يفند اعتراضات حجج خصوم القافية الواحدة تلو الأخرى ؛ وحججهم هي : (١) وجود القافية يحدد حجم القصيدة . (٢) تقطع انفاس الشاعر وتحول دون انسيابها . (٣) تلجئه إلى ما لا يحب من المعاني . (٤) مجلبة للملل والسآمة لرتابتها .

فيها بين حين وآخر أبياتاً مزدوجة ذات قافية تشعرنا بحلاوة موسيقية مركزة لا نشعر بها ، بمثل هذا التركيز ، في سائر الأبيات ؛ وهذا يدلنـــا على أن القافية لم توضع عبثاً إنما وُضعت كعلامة من علامات الترقيم الموسيقي في الشعر ، وهي برتابتها الموسيقية أحياناً تضفي على القصيدة كلها عاملاً مؤثراً أشبه بقوة الاستهواء في التنويم المغناطيسي ؛ ولقد حدث أن الرصافيّ ألقى مرة قصيدة في بيروت فكان المستمعون يسبقونه الى القافية قبل أن يصل اليها فيرددونها معه مما يدل على انفعالهم بسحر الاستهواء الشعري الذي حفز عقلهم الباطن على استكناه القافية أو موضع التلاشي الموسيقي للبيت .

وتنحصر [١] أهميتها في انها تحافظ على نغمة في القصيدة وانتهاءة واحدة للأبيات .

أما أهمية القافية الجيدة فهي أنها تزيد على ما تقدم بضبط المعنى وتحديده تحديداً كاملاً وشد البيت شداً وثيقاً بكيان القصيدة العام ، ولولاها لكانت محلولة مفككة [٢] .

وهي [٣] تضبط الإيقاع الموسيقي ، وتزيد القوة الموسيقية في التعبير ؛ ويجب أن يتم اختيار الكلمة للقافية على أساس ترشيح المعنى لها ؛ وهذا ما ذهب اليه الباحثون في موضوع القافية في العصر العباسي وهم أول من استعمل عبارة : « ترشيح المعنى للقافية » .

ولا يكفي مجردُ الايقاع الموسيقي العام لتكوين القافية الجيدة ؛ ومعنى ضبط الإيقاع الذي ذكرناه آنفاً أن البيت يؤدي الى وحدة موسيقية كاملة ، وبنفس الوقت فإن هذه الكلمة التي تُعرف « بالقافية » تضبط المعنى وتكمل الايقاع . وبوسعنا أن نفهم عملياً معنى ما نقول بمراجعة قصيدة : « الشاعر

(١) هذا الرأي للدكتور عبد الرزاق محيي الدين وقد أوضحه لي شفهياً.
(٢) انتهى رأي الدكتور عبد الرزاق محيي الدين.
(٣) وهذا الرأي للدكتور سليم النعيمي وقد أدلى به الي شفهياً كذلك .

والسلطان الجائر » لايليا أبي ماضي ، وهي خير مثال لما يُعرف بمجمع البحور وملتقى الأوزان وتعــدد القوافي ؛ ونجد مثــالاً آخر لذلك في الموشحات ولاسيما الأندلسية منها [1].

وقد لاحظت من تجاربي الشخصية في النظم أن القافية كثيراً ما توحي بالمعنى الجميل أو أنها تحوّر الفكرة الشعرية إلى ما هو أجمل من الأصل ، وليست القافية حجرَ عثرة أمام الشاعر ، بل على العكس فهي التي تبعده عن الفوضى والضياع في خضمّ المعاني الشعرية المتشعبة ؛ ولكن الشاعر يجب أن يكون بارعاً في اختيار قافيته براعتَهُ في اختيار البحر للغرض الشعري الذي يريد النظم فيه

ودقة تركيب القافية — على ما سنرى فيما بعد بشكل تصويري — هي التي أضفت على موسيقى الشعر العربي روعة يندر أن نجدها في عروض اللغات الأجنبية ؛ ولذلك أفرد الباحثون لها فصولاً خاصة بل وكتباً خاصة فكأن البحور الشعرية في كفة والقافية في كفة اخرى توازيها ؛ وقد اهتم العرب بدراسة القافية أكثر من دراسة البحور ذاتها بدليل ظهور علم القافية قبل علم العروض مما يدل على أن الحاجة إلى الأولى كانت أمسّ منها الى الثانية .

وليست كل قافية مما يلائم كلّ وزن إذ اختصت بعض القوافي ببعض الأوزان أو ببعض الضروب دون بعض ، ولقد اقترحنا من هذه الناحية السماح باستعمال الضروب المتقاربة للبحر الواحد في القصيدة الواحدة لتوسيع نطاق القافية من حيث الوزن شريطة ألا يُسمح باستعمال أقلّ من بيتين متعاقبين للضرب الواحد ، وأطلقنا على هذا اسم « مجمع الأضرب [2] »

---

(١) انتهى رأي الدكتور سليم النعيمي .

(٢) وقد عرف العرب هذه الظاهرة واوردها الدمنهوري في الحاشية الكبرى (ص ١٨١) وسماها « بالتحريد » إذ قال : « فالتحريد تنويع الضرب بالبحر الواحد كخروج الشاعر من أحد أضرب الطويل مثلا الى الآخر ، وهو غير جائز للمولدين ... ومما دخله هذا التحريد قول الشاعر =

بيد أن هذا يحتاج إلى مدة طويلة ليصبح مألوفاً ويُنسج على منواله ، واليك مثالاً مما نظمناه من هذا اللون (١) :

لها دمية في زيّ عبد مدلل يقعقع في طبل صغير بمحجنٍ !
ويخطو بايقاع وينظــر يَمْنَةً ويلحظ يسراه بلطف وينحني
وقد صلمت أذناً له لوقوفه على غير ميعاد صريح ولا إذن !
وفي كل ركن لعبة قد تدحرجت وألوان أثواب تبعثرن في ركنٍ

ففي حين أن الضرب في البيت الأول والثاني على وزن « مفاعلن ٠ ـ ٠ ـ » المقبوض فهو في البيت الثالث والرابع على وزن « مفاعيلن ٠ ـ ـ ـ » الصحيح ، ومع أن الفرق جزئي طفيف لا يكاد يتعدى حرفاً ساكناً فان الأذن تشعر بتغيّر في الإيقاع الموسيقي للقافية ؛ وعلى ذلك تشدّدَ العربُ في الأمر وقالوا بضرورة التزام العلة في العروض والضرب ، ومع اننا نؤيد الالتزام في الشطر الاول فإننا لا نرى ضرورة ملحة للالتزام في الشطر الثاني الى هذا الحد ولا سيما إذا كان الضربان متقاربين كما في « مفــاعلن » و « مفاعيلن » ، ولكنّنا مع ذلك لا نذهب الى حد الدعوة لاستعمال الضرب « مفاعي » المحذوف إلى جنب الضربين الآخرين لتباين الإيقاع الموسيقي بعض الشيء ولوجود الاعتماد في هــذه الحال أي أن تفعيلة « مفــاعي »

= من بحر الطويل :

اذا انت فضلت امرأ ذا نباهة على ناقص كان المديح من النقص
الم تر ان السيف ينقص قدره اذا قيل هذا السيف خير من العصي

اما الاختلاف في العروض فيعرف « بالاقعاد » ونجده في الكامل وحده بالخروج من العروض السالمة الى الحذاء كما في قول الشاعر :

يا رب غانية صرمت حبالها ومشيت متئداً على رسلي
الله أنجح ما عرفت بــه والبر خير حقيبة الرحل

(١) من قصيدة عنوانها : « ابنتي صدى » .

يُستحب أن تكون مسبوقة بتفعيلة « فعول » المقبوضة واستعمالها هنا شبه واجب .

هذا طريق من طرق تطوير العروض العربي عامة وعلم القافية خاصة ، فهو حل وسط بين التزمت الشديد في مراعاة القافية وانعدامها بالمرة .

وصفوة القول ان عدم التزام القافية يبعد القصيدة بعض الشيء عن طبيعة الشعر ويقربها من النثر ويقلل من دقة الصناعة الموسيقية فيها . ولا ننسى أن الكهان والسحرة قد فطنوا منذ أقدم الأزمنة إلى ما للقافية من تأثير استهوائي سحري في نفوس السامعين فاستعملوها في سجع عُرِفَ بسجع الكهان وهو ما نهى عنه الرسول (ص) وكان عبارةً عن ألفاظ مسجوعة لا معنى لها في أكثر الأحوال يرددها الكاهن أو الساحر على مسمع المريض أو الشخص المعالَج فتُحدث فيه تأثيرها ، فكيف يجوز إذن لأولئك الذين ينادون باسقاط القافية من حساب الشعر أن يحرموا القصيدة من عنصر سحري استهوائي له تأثير حتى في الألفاظ النثرية التي لا معنى لها ولا بد أن يكون له من باب أولى تأثير مضاعف في الشعر الرائع الموزون مبنىً ومعنىً !

وحلاوةُ قوافي الشاعر هي التي تمنح القصيدة كلها جمالاً خاصاً ، ومتى ما استطاع الشاعر أن يسيطر على القوافي سيطرة دقيقة تمكن من تملك ناصية النظم الأصيل دون منازع ، وأكثر ضعف الشعر الحديث متأتٍ عن ضعف السيطرة على القوافي بدقة وإحكام ، فضلاً عن ركاكة معانيه .

ومع أن الضرب يتحكم في القافية فانه ليس مرادفاً لها ، فالقافية أعمق وأعقد من ذلك إذ هي كما رأينا من آخر البيت إلى أول ساكن مع حركة الحرف الذي قبله أي ما يضمه آخر ساكنين في البيت ، وإنما اضاف العرب حرفاً متحركاً قبل الساكن الأول ليسهل النطق بالقافية كجزء منفصل عن البيت (لأن العرب لا تبدأ بساكن) .

وليست القوافي كلها على مستوى واحد من حيث التقييد ، ففيها ما هو

بسيط حقاً وفيها ما هو معقد حقاً ، والأخير هو الذي يتميز بدقة الجمال الموسيقي وعذوبته .

وبالرغم من اعجابنا بالقافية العربية وتفضيلها على القوافي في كثير من اللغات الأخرى فإننا لا نرى مندوحة عن انتقاد بعض النواقص التي لا نستسيغها فيها ولو أن علماء القافية قد أقروها وسار عليها الكثير من مشاهير الشعراء قدامى ومحدثين ، فمن ذلك مثلاً جواز استعمال القافية المردوفة بالياء أو الواو على حد سواء في القصيدة الواحدة ، من نحو التقفية بلفظتي « يُريب » و « يَشوب » في بيتين متعاقبين ، وهو أمر لا يجيزه العروض الافرنجي مثلاً .

ومع ذلك كله فان القافية العربية تبقى سيدة القوافي بين أمهات اللغات القديمة والحديثة [1] ولنا ان نتساءل : « من الذي وضع مصطلحات القافية ؟ » الواقع أن مصطلحات العروض من وضع الخليل ولكن مصطلحات القافية من وضع الجاهليين فهي أقدم من الخليل بلا شك ، ومرجعنا في ذلك كتاب « البيان والتبيين » للجاحظ [2] إذ ورد فيه ما نصه : كما وضع الخليل ابن أحمد لأوزان القصيد وقصار الأرجاز ألقاباً لم تكن العرب تتعارف تلك الأعاريض بتلك الألقاب ، وتلك الأوزان بتلك الأسماء ، كما ذكر الطويل والبسيط والمديد والوافر والكامل وأشباه ذلك ، وكما ذكر الأوتاد والاسباب والخرم والزحاف ؛ وقد ذكرت العرب في أشعارها السناد والاقواء والاكفاء ، ولم اسمع بالايطاء ؛ وقالوا في القصيد والرجز والسجع والخطب . وذكروا حروف الرويّ والقوافي ، وقالوا هذا بيت وهذا مصراع : وقد قال جندل الطهويّ حين مدح شعره :

---

(١) يقول رينو M. Reinaud في كتابه : (فتوحات العرب في فرنسا) **« Invasions des Sarrazins en France »** (المطبوع سنة ١٨٣٦ والمعاد طبعه بالأوفسيت سنة ١٩٦٤) ص ٣٠٦ ما ترجمته : « ينسب إلى العرب البدو أول استعمال للقافية ، والغزل العذري وشعر الحماسة» .

(٢) تحقيق عبد السلام محمد هارون ، جـ ١ ص ١٣٩ .

لم أقْوِ فيهنّ ولم أسانِدِ

وقال ذو الرُّمّة :

وشعرٍ قد أرِقتُ له غريبٍ   أجَنّبُهُ المُسانَدَ والمُحالا[1]

وقال أبو حزام العكلي :

بيوتاً نصبنا لتقويمهـــا   جُذُول الرّبيئيْن في المـــرْبأه
بيوتاً على الها لها سحجة   بغير السّنادِ ولا المكفأه[2]

التمرين الأول

بيّن حدود القافية في الأبيات الآتية ثم عُد ورتّبها حسب جمال موسيقاها بشكل تصاعدي :

١ ـ لن تموتي فكاهلُ الأرض لا يقـ   ـوى على حمل نعشكِ الجبّار[3]

٢ ـ إذا خان عبدُ السّوء مولاهُ معتَقاً   فما يفعل المولى الكريمُ المهذّبُ[4]

---

(١) ديوان ذي الرمة ، ص ٤٤٠ .

(٢) أبو حزام العكلي اسمه غالب بن الحارث كان اعرابياً فصيحاً يفد على أبي عبيد الله وزير المهدي . قال الخوارزمي : « شعره عويص لانه اكثر فيه من الغريب فلا يقف عليه إلا العلماء » . وكان يؤخذ عنه اللغة ، ادركه الكسائي واستشهد ببعض شعره . انظر شروح سقط الزند ١٤٦٥ – ١٤٦٧ .

(٣) هذا البيت لعمر أبي ريشة يخاطب فيه سوريا ، ولكنه في الحقيقة ترجمة حرفية لبيت من قصيدة للشاعر التركي محمد عاكف يخاطب فيها تركيا أيام الحكم العثماني ، واليك الاصل مع ترجمة نثرية لهـا :

« اولمز بو وطن ، فرض محال اولسه ده حقّ
جيكمز كرەنك صرتي بو تابوتي جسيمي » .

الترجمة الحرفية : « لن يموت هذا الوطن ، ولنفرض فرض محال انه سيموت
فان كاهل الارض لا يقوى على حمل هذا التابوت العظيم ! »

(٤) لأحمد شوقي ، الشوقيات (الجزء الأول ، السياسة والتاريخ والاجتماع) ، القاهرة ، ١٩٥٣ ، ص ٥٩ من قصيدة (صدى الحرب) البيت الثاني من أسفل الصفحة .

٣ ــ أبا الهولِ طالَ عليكَ العُصُرْ وبُلّغتَ في الأرضِ أقصى العُمُرْ [١]

٤ ــ وساحرةِ العينينِ ما تُحسِنُ السّحرا
تُواصلني سِرّاً وتقطعني جهرا [٢]

٥ ــ أديرا عليَّ الراحَ لا تَشْربا قبلي
ولا تطلُبا من عندِ قاتلتي ذحْلي [٣]

٦ ــ أحقٌّ أنه أودَى «يزيدُ» تأمَّلْ أيها النــاعي المشيدُ [٤]

٧ ــ تمشي الرياح به حسرى مولهةً حَيْرى تلوذُ بأكنافِ الجلاميد [٥]

٨ ــ عجباً لطَيفِ خَيالكِ المُتَجانبِ ولقلبكِ المستعتِبِ المُتَغاضِبِ [٦]

٩ ــ خليليَّ لستُ أرى الحبَّ نارا فلا تعذلاني خلعتُ العِذارا [٧]

١٠ ــ كتابُ فتىً أخي كَلَفٍ طروبِ إلى خَوْدٍ مُنَعّمةٍ لعوبِ [٨]

١١ ــ يا أيّها المعمودُ قد شَفّكَ الصدودُ [٩]

١٢ ــ طَرَقَ الخيالُ فهاج لي بَلبالا أهْدَى إليَّ صبابةً وخبــالا [١٠]

---

(١) نفسه ، ص ١٥٨ من قصيدة (أبو الهول) المطلع .

(٢) لمسلم بن الوليد الأنصاري المتوفى سنة ٢٠٨ هـ (شرح ديوان صريع الغواني ، تحقيق الدكتور سامي الدهان ، دار المعارف بمصر ، ١٩٥٧) ص ٤٤ المطلع .

(٣) نفسه ، ص ٣٣ المطلع ، والذحل : طلب الدم .

(٤) نفسه ، مطلع قصيدة يرثي فيها يزيد بن مزيد الشيباني ، ص ١٤٧ .

(٥) ص ١٥٤ البيت ١٣ .

(٦) ص ١٨٤ .

(٧) ص ١٨٩ .

(٨) ص ١٩١ والخود : الشابة الحسناء .

(٩) ص ١٩٤ والمعمود : الذي هده العشق .

(١٠) ص ٢٠٠ والبلبال : حرارة في الجوف ، والخبال : أذى الحب .

١٣ ـ لَمْ أصحُ من لذّةٍ لا لا ولا طَرَبٍ
وكيفَ يصحو قرينُ اللهوِ واللّعِبِ ؟ [١]

١٤ ـ يا ليلةً نلتُ فيها اللهوَ والوطرا كُرّي علينا وإلا فاطردي الذِّكَرا [٢]

١٥ ـ شغلي عن الدارِ أبكيها وأرثيها إذا خلتْ من حبيب لي مغانيها [٣]

١٦ ـ نبا بهِ الوسادُ وامتنع الرقادُ [٤]

١٧ ـ فأقسمتُ أنسى الداعياتِ إلى الصّبا وقد فأجأتها العينُ والسترُ واقع
فغطّتْ بأيديها ثمارَ نحورِها كأيدي الأسارَى أثقلتْها الجوامِعُ [٥]

النقرة الصوتية (أو دقة الناقوس)

(أ) قال الرصافي (من الطويل) :

تذكرتُ في أوطانيَ الأهلَ والصّحبا
فأرسلتُ دمعاً فاضَ وابلُهُ سكبا

وبتُّ طريدَ النومِ أختلسُ الكرى
بشاخص طرفٍ في الدُّجى يرقُبُ الشُّهبا

كئيبٍ كأنَّ الدهر لم يلق غَيرَهُ
عـدوّاً فآلى أن يهادِنَهُ حربا

يُقِلّ كروباً بعضُها فوقَ بعضِها
إذا ما رمى كرباً رأى تحتَهُ كربا [٦]

---

(١) ص ٢٠٩ .
(٢) ص ٢١٣ والوطر : الحاجة ، والذكر : جمع ذكرى .
(٣) ص ٢١٦ مطلع قصيدة يمدح فيها محمد بن هرون الامين ، يقول : « شغلي عن الدار » أي اشتغلت عن الدار « لا أبكيها ولا أرثيها » أي لا أبالي بها اذا كانت خالية من مغانيها .
(٤) ص ٢٤٠ مطلع قصيدة يمدح فيها « محمد بن منصور » .
(٥) ص ٢٧٣ والجوامع جمع جامعة وهو ما يقيد به يدا السجين أو الأسير .
(٦) ديوان الرصافي (الطبعة الثالثة ، ١٩٤٩) ص ٢٠٢ .

(ب) وقال ابو العتاهية (من الرجز المزدوج) :

إن الفسادَ ضدّه الصلاحُ ورب جِدٍّ جرّه المزاحُ

يغنيك عن كل قبيحٍ تركُهُ يرتهن الرأي الأصيل شكُّهُ

لكل شيء معدِنٌ وجوهرُ وأوسطٌ وأصغرٌ وأكبرُ

وكلُّ شيء لاحِقٌ بجوهره أصغرُهُ متصلٌ بأكبره

(ج) وقال الدكتور ابراهيم ناجي في قصيدة « العودة » (من الرمل) :

هذه الكعبةُ كُنّا طائفيهـا والمصلّينَ صباحاً ومَساءْ

كم سجدنا وعبدنا الحُسنَ فيها كيفَ باللهِ رَجَعْنا غُرباءْ؟

* * *

دارُ احلامي وحبي لَقِيَتْنَا في جُمُودٍ مثلما تلقى الجديدْ

أنكرتنا وهي كانت إن رأتْنا يضحكُ النورُ إلينا مِنْ بعيدْ

(د) وقال الزهاوي من قصيدة « بعد الف عام »[1] (وعروضها ن الطويل) :

كأنيَ من قبري انبعثتُ وقـد مضى
عنيَّ من الأعـوامِ في جوفـه ألفُ

فألْفيتُ أن الأرضَ قدْ حالَ وجهُها
بصنعِ الأُلى كانوا عليها يعيشُونا

وأن هناكَ البرَّ قد ضاق عَرضُهُ
بهمْ فبنوا فوقَ البحارِ المنـازلا

ولكنما الشمسُ المنـيرةُ لم تزلْ
تضيءُ نهاراً ثم تغربُ في الليـلِ

تأمل أبيات الرصافي تجد أن الشاعر قد التزم في آخر كل بيت حرفاً

---

(١) « اللباب » ص ٢٨٠ – ٢٨١ .

هو الباء والألف بعدها. وقد كرر هذا الصوت في نهاية كل ضرب من الابيات التي تلي المطلع، وبعبارة أخرى انه جعل لها نقرة صوتية خاصة أو مركزاً صوتياً واحداً نسميه القافية يقف عندها المنشد برهة قبل أن يستأنف قراءة البيت الذي يليه، ولفظة «القافية» وَزان «فاعلة» بمعنى «مفعولة» من نحو قولك: «عيشة راضية» وتقصد بها: «مرضية» فهي إذن مقفوة وسميت كذلك لأن الشاعر يقفوها في القصيدة كلها كما سبق أن ذكرنا؛ وليس من شك في أن القافية تزيد من موسيقى القصيدة رغم ما نحس فيها من رتابة في بعض الاحيان.

إذن فالشاعر قد التزم بحراً واحداً هو الطويل كما نرى وقافية واحدة رويها الباء فهي قصيدة بائية ولا عبرة بالألف لأنها للاطلاق.

• • •

استعرض الآن القطعة الثانية تجد اختلافاً في النقرات أو المراكز الصوتية للأبيات رغم أنها من منظومة واحدة، ثم إنك تجد في كل بيت مركزين صوتيين إذ يتفق رويّ العروض والضرب وهو الحاء في البيت الأول والهاء في البيت الثاني وهكذا، وهذا أمر شائع في الرجز المزدوج ويكثر استعماله في المنظومات العلمية من نحو الفيّة ابن مالك، وفي القصص من نحو «كليلة ودمنة» لأبان اللاحقي و«الصادح والباغم» لابن الهبّارية.

واقرإ الأبيات في «ج» تجد كل بيتين قد اتحدا في نقرة واحدة أو مركز صوتي واحد مع مركز صوتي ثانوي لزيادة الإيقاع الموسيقي.

اقرإ الآن الابيات الأخيرة تجد أنها موزونة إلا أنك لا تجد فيها مركزاً صوتياً واحداً رغم انها من قصيدة واحدة ومن بحر واحد. ان هذا هو النوع الذي ابتدعه المُحْدَثُون وسموه «بالشعر المرسل» وهو أصلح ما يكون في الملاحم والحِكم، وان الانسان لا يفتقد القافية في مثل هذه

الحال اذا ما كان المعنى سامياً مبتكراً لأنّ في المعنى الاصيل تعويضاً عن فقدان القافية .

خلاصة البحث

١ – لكل قصيدة نقرة صوتية او مركز صوتي يُعرف « بالقافية » يلتزمه الشاعر في أواخر الأبيات .

٢ – يمتاز الرجز المزدوج بالتزام مركزين صوتيين وذلك في صدر البيت وعجزه إلا أن المراكز الصوتية للأبيات تتبدل .

٣ – ويلتزم فريق من الشعراء مركزاً صوتياً موحداً في كل بيتين ، وقد يؤلف الشطر الأول والثالث مركزاً صوتياً ثانوياً ضمن هذين البيتين .

٤ – ويلتزم بعضُ المُحْدَثين من الشعراء بحراً واحداً ولكنهم حرروا القصيدة من النقرة الموحدة أو المركز الصوتي الموحد وسموا شعرهم هذا « بالشعر المرسل » ؛ ولكن النظم عليه قليلٌ لا يزال في بدايته ، وبوسعنا أن نسمي ذلك « بالمركز الصوتي المستقل » او النقرة المستقلة .

التمرين الثاني

أوضح النقرات او المراكز الصوتية المزدوجة ، والموحدة في كل بيتين ، والثانوية والمستقلة في الأبيات الآتية :

١ – قال مسلم بن الوليد (من الطويل) :

ولا خيرَ في وُدّ امرىء متكارِهٍ عليك ولا في صاحب لا توافقهْ
إذا المرء لم يبذُلْ من الوُدّ مثلما بذلتُ له فاعلم بأني مفارقُهْ[1]

٢ – قال ايليا أبو ماضي (من السريع) :

---

(١) ينسب هذان البيتان الى مسلم بن الوليد ، راجع ديوان صريع الغواني ، ص ٣٢٠ .

يا نفسُ لو كنتِ ترَيْنَ الشؤونْ كما يراها سائرُ النّاسِ
لما رماني بعضُهُمْ بالجُنونْ ولم أجدْ في النّاسِ من باسِ [1]

٣ ـ قال معروف الرصافي :

الشّعراءُ في الزمـان أربعهْ فشاعرٌ أفكارُهُ مبتدعَـهْ
وشـاعرٌ أشعارُهُ متّبعَهْ وشاعرٌ أقوالُهُ منتزَعَهْ
وشـاعرٌ في الشعراء إمّعَهْ [2]

٤ ـ قال أحمد شوقي :

وهـذه واقعةٌ مستغرَبَهْ في هَوَسِ الأفعى وخُبْثِ العقربَهْ
رأيتُ أفعىً من بناتِ النيلِ معجَبَةً بقـدّها الجميـلِ [3]

٥ ـ قال الزهاوي :

أسائلتي عن غايةِ الخالقِ اسكُتي فما لي على هذا السّؤالِ جوابُ
إذا قلتُ حقّاً خفتُ لومَ مخاطبي وإنْ لم أقُلْ حقّاً أخافُ ضَميري
أرى النّاسَ إلاّ من توفّرَ عقلُهُ من (الناس) أعداءً لكل جديدِ
إذا كان في بيتٍ مريضاً عزيزُهُ فسكانُ ذاك البيتِ كلّهُمُ مرضى
يقولون إن الملحَ يُصلحُ فاسداً فما حيلة الإنسان إنْ فَسدَ الملحُ؟
من الناس من إنْ غبتَ عنه فإنه عدوٌّ وإنْ لاقيتَهُ فصديقُ [4]

٦ ـ قال المعرّي :

غدا الحقّ في دارٍ تحرَّزَ أهلُها وطفتُ بهم كالسّارقِ المتلصّصِ

---

(١) « الخمائل » من قصيدة : « يا نفس » ص ٥٦ .

(٢) دروس في تاريخ آداب اللغة العربيــة (مطبعة المعارف ، ١٩٦٠) ص ٧٩ ولفظة « إمعه » بمعنى الذنب أو التابع الذي لا رأي له وهي منحوتة من : « أنا معه » .

(٣) الشوقيات (القاهرة ، ١٩٥١) ج ٤ ص ١٣٠ من أرجوزة « الأفعى النيلية والعقربة الهندية » .

(٤) من قصيدة « الشعر المرسل » ، ديوان الزهاوي ، ص ٣١ ــ ٣٢ .

فقالوا ألا اذهبْ ما لمثلِكَ عندنا	مُقيل وحاذرْ من يقين مفصَّصِ
ألم ترنا رحنا مع الطيرِ بالهُدى	وأنتَ طريحٌ ذو جَناحٍ مقصَّصِ (١)؟

للمناقشة والبحث

ناقش الأفكار الآتية مؤيداً أو مفنّداً :

(أ) إنها — أي القافية — حجر تاتمه لكل بيت .

(ب) إنها — اي القافية — المأساة ... إنها اللافتة الحمراء التي تصرخ بالشاعر : « قف ! » حين يكون في ذروة اندفاعه وانسيابه فتقطع أنفاسه وتسكب الثلج على وقودِه المشتعل وتضطره إلى بدء الشوط من جديد .

(ج) إن اصحاب الجديد يعلنون في إصرار ... إنكارهم للقافية ثم تقرأ أشعارهم فتجدهم يقفّون ويلتزمون ، وتجد القافية في اشعارهم كلزوم ما لا يلزم وكأنها ما كان يسميه القدماء بالقوافي الداخلية في مثل قول أبي تمام (من البسيط) :

تدبير معتصمٍ للهِ منتقم	في اللهِ مرتغب لله مرتقب (٢)

لوازم القافية

لوازم القافية خمسة أحرف وست حركات ، فالأحرف : التأسيس والردف والروي والوصل والخروج ، واما الحركات فالرسّ والاشباع والحذو والتوجيه والمجرى والنفاذ . واهم احرف القافية الروي .

(١) حرف الرويّ

١ — قال العباس بن الأحنف (من الطويل) :

---

(١) اللزوميات ، ج ٢ ص ٥٧ والمفصص : المحملق بعينه .

(٢) راجع العوضي الوكيل : « الشعر بين الجمود والتطور » ص ٧٧ و ٨٧ .

أيا نفس مَنْ نفسي إليه مشوقةٌ ومَنْ قد برى جسمي هواهُ وما شعرْ
ومَنْ هو محجوبٌ كلفتُ بحبّهِ صحيحٌ مريض المقلتين إذا نظرْ
ومثقلة الأرداف مهضومة الحشا لصورتها في الحسن فضلٌ على الصورْ(١)

٢ ـ وقال الشبيبي (من الكامل):

في كل آونة خيـالٌ يسنحُ نُمسي بذكركم الحميدِ ونُصبحُ
يُبغى لقاؤكمُ ويُلغى غيرُهُ ويُطاع قولُكُمُ ، وتُعصى النُّصَّحُ
العاشقون على اختلاف إنجرى ذكرُ الهوى فمعرِّضٌ ومُصَرِّحُ
العيُّ ان ذُكر الحبيبُ بلاغةٌ وفَصاحةُ العشاقِ ألاّ يُفصحوا(٢)

٣ ـ وقال أبو الأسود الدؤلي (من الوافر):

وكيف بصاحبٍ إن أدنُ منـه يزدني في مباعـدتي ذراعا
وإن أمددْ له في الوصلِ ذرعي يزدني فوق قيس الذرع باعا
أبت نفسي له إلاّ وِصالاً وتأبى نفسُهُ إلاّ انقطاعـا
كلانا جـاهدٌ ، أدنو وينأى كذلك ماستطعتُ وما استطاعا(٣)

٤ ـ وقال ايليا أبو ماضي (من الكامل):

اني امرؤ لا شيءَ يُطربُ روحَهُ ويهزّها كالزهر والألحان
اللحنُ من قُمرية أو منشدٍ والزهر في حقلٍ وفي بستانِ
هذا يحرّك بي دفين صبابتي ويهز ذاك مشاعري وكياني
يهوى الملاحة ناظري صوراً تُرى وأحبُّها في مسمعيَّ أغاني(٤)

---

(١) ديوان العباس بن الأحنف (تحقيق الدكتورة عاتكة الخزرجي) القاهرة ، مطبعة دار الكتب المصرية ، ١٩٥٤ ص ١٤٩ .

(٢) ديوان الشبيبي ، (القاهرة ، ١٩٤٠) ص ١١٧ من قصيدة بعنـوان : « بقـاء الأصلح » .

(٣) ديوان أبي الأسود الدؤلي (تحقيق وشرح عبد الكريم الدجيلي) بغداد ، ١٩٥٤ ص ١٧١ ـ ١٧٢ .

(٤) الخمائل (بروكلن ١٩٤٠) ص ٩٤ .

تأمل أبيات القسم الأول تجد أنّ الشاعر قد التزم فيها حرفاً واحداً صامتاً أي صحيحاً ، هو الراء في الألفاظ (شعر ، نظر ، الصور) وقبلها حرفان متحركان لم يلتزمهما ولا التزم حركتهما . ويُعرف هذا الحرف الصامت المتكرر بـ (الرويّ) وإذا أمعنت النظر فيه في الألفاظ الثلاث وجدته ساكناً ؛ ويقال للقافية إذا كان رويّها ساكناً (مقيَّدة) لأنها قد قُيدتْ بالسكون .

اقرإ الآن أبيات الأقسام الأخرى تجد أن الشاعر قد التزم فيها أحرفاً صامتة متحركة هي الحاء والعين والنون على التوالي وكلّ من هذه الأحرف رويّ في قطعته وكلّها متحرك بحركة ممدودة كأنها الواو مع الحاء والألف مع العين لأن حرف الرويّ إذا كان محركاً بالفتحة مُدَّ الصوت فتتولد من جراء ذلك ألف ؛ وقد تكون الألف أصلية أو ضمير مثنى أو زائدة للإطلاق (أي المد) كما هو الأمر هنا . ولا فرق بين الألف الطويلة والمقصورة في القافية .

أما في القسم الرابع فتجد الكسرة وكأنها ياء عند النطق ، ذلك لأن الوقف لا يكون على حركة قصيرة فيمد الصوت بالياء او الواو للوقف ، ولكن الياء والواو لا تُكتبان إلا إذا كانتا أصليتين .

وتُعرف القافية عندما يكون رويها متحركاً « بالقافية المطلقة » ؛ وتُنسب القصيدة عادة إلى رويها فتسمى قصيدة « رائية أو حائية أو عينية أو نونية » إذا كان رويها راءً أو حاءً أو عيناً أو نوناً على التوالي كما نجد في الأمثلة أعلاه .

خلاصة البحث

١ – الروي أثبت حروف البيت وهو حرف صامت يُلتزم في آخره ؛ ويُلتزم السكون في حرف الرويّ إذا كان ساكناً وتُعرف القافية إذ ذاك (بالمقيدة) كما يُلتزم نوعُ الحركة من ضم وفتح وكسر إذا كان الرويّ

متحركاً وتُعرف القافية إذ ذاك (بالمطلقة)[1].

٢ - إذا كان الرويّ مفتوحاً التزمت الألف في الأبيات جميعاً ، وإذا كان مضموماً أو مكسوراً مُدَّتِ الحركةُ لتُلفظ الضمة واواً والكسرة ياء ، ولا تُكتبان إلاّ إذا كانتا ضميرين أو أصليتين .

٣ - تُعرف القصيدة برويها فيقال رائية أو حائية أو عينية أو نونية أو سينيّة وهكذا .

التمرين الثالث

بيّن الرويّ في كل بيت من الأبيات الآتية وميز بين القوافي المقيدة والمطلقة ونوع الحركة التي تلتزم معها :

١ - طَيفَ الخيال حمدنا منك إلماما ... داويتَ سُقماً وقد هيّجت أسقاما[2]

٢ - قد رأينا الإيوانَ إيوانَ كِسْرى ... فرأينا كالطود طــولاً وعرضا
أثّر الرحــل في ثراه ندوبــاً ... نلن بعضاً منه وأعفين بعضا[3]

٣ - كأنَّ الكواكبَ منقضّةً ... صوالجُ تَقْذِفُنا بالأُكَرْ
وأشرقتَ يا بدر - فيعل الرقيب - ... علينا ، لقد جئتَ إحدَى الكُبَرْ[4]

٤ - كن في التواضع كالمــدا ... مة حين تجلى في الكؤوسْ

---

(١) وإلى هذا يشير المعري في لزومياته ، إذ يقول « من الكامل » :
والناس كالأشعار ينطلق دهرهم ... بهم فمطلق معشر ومقيــد
ويكون الروي - على رأي المعري في مقدمة لزومياته - آخر حرف في الشعر .

(٢) ديوان صريع الغواني ، ص ٦١ .

(٣) للشريف المرتضى ، راجع الدكتور عبد الرزاق محيي الدين ، أدب المرتضى من سيرته وآثاره ، مطبعة لمعارف ، بغداد ، ١٩٥٧ ص ٢٤٣ .

(٤) ديوان الشبيبي ، (القاهرة ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ، ١٩٤٠) من قصيدة « حديث القمر » ، ص ١٥٣ .

مشت اتئـاداً في الصدو ... رِ فحكّموها في الرؤوس[1]

٥ — أليلى وكلٌّ أصبح ابن ملوّحٍ ... ولبنى وما فينا سوى ابن ذريحِ

وفي كل حين يونس القوم آيةً ... بشخص قتيل أو بشخص جريحِ[2]

٦ — لموت الفتى خير له من معيشة ... يكون بها عبئاً ثقيلاً على الناسِ

يعيش رخي العيش عُشر من الورى ... وتسعة أعشار الأنام مناكيدُ[3]

٧ — وبالصّدق إستقبل حديثك انه ... أصح وأدنى للسداد وأمثلُ

وأجمِل اذا ما كنتَ لا بدّ مانعاً ... فقد يمنع الشيءَ الفتى وهو مجمِل[4]

٨ — إقرئي الفنجان يا (ميّ) اقرئيه ... فعسى أن تجدي حظّيَ فيه[5]

٩ — جاري هواكِ ولا تُبالي ... وتبسّمي في كل حالِ

لا تغمري باليأسِ نفسكِ والسآمةِ والملالِ[6]

١٠ — مررتُ برسمٍ في سياثَ فراعني ... به زَجَلُ الأحجارِ تحتَ المعاولِ

تناولها عبلُ الذراع كأنما ... رمى الدهرُ فيما بينهم حربَ وائلِ

أتتلفها شُلّتْ[7] يمينك خلّها ... لمعتبرٍ أو زائرٍ أو مُسائلِ

منازلُ قومٍ حدثتنا حديثهم ... ولم أرَ أحلى من حديثِ المنازلِ[8]

---

(١) الشوقيات ، ج ٤ ص ١١٥ والبيتان مقطوعة بعنوان « المدامة » قالها الشاعر عن بعض شعراء الترك .

(٢) لزوم ما لا يلزم ، ج ١ ص ١٨٥ — ١٨٦ .

(٣) من قصيدة « الشعر المرسل » لجميل صدقي الزهاوي ، المطبعة العربيـة ، (القاهرة ، ١٩٢٤) ص ٣١ .

(٤) ديوان أبي الأسود الدؤلي (بغداد ، ١٩٥٤) ص ٢٠٠ .

(٥) الدكتور يوسف عز الدين : « في ضمير الزمن » ، ص ٥٨ .

(٦) حافظ جميل : « نبض الوجدان » ، (بغداد ، ١٩٥٧) ص ٢٢٤ من قصيدة « رائعة » .

(٧) يجوز « شلت » و « شلت » بضم الشين وفتحها .

(٨) الأبيات للقاضي أبي يعلى عبد الباقي بن أبي حصن المعري قالها وهو يجتـاز « سياث » — بليدة بظاهر معرة النعمان وهي القديمة ، والمعرة اليوم محدثة — والناس ينقضون بنيانها ليعمروا به موضعاً آخر (ياقوت : معجم البلدان (القاهرة ، ١٩٠٦) ج ٥ ص ١٨٩) .

لوازم القافية

(٢) ما يُلتزم بعد الروي

الوصل

- ١ -

قال المعري :

(أ) ما لي بمـا بعد الردى مخبرَهْ   قد أدمتِ الأنفَ هذي البُرَهْ[١]
الليلُ والإصباحُ والقيظُ والا   برادُ والمنزلُ والمقـبرَهْ
كم رامَ سبرَ الأمر مَنْ قبلنا   فنادتِ القُدرةُ لن تسبرَهْ
فاجبرْ فقيراً بعطاء لـهُ   إن كان في طَوْلكَ أن تجبرَهْ[٢]

قال الشبيبي :

(ب) أيّ دمع يفيضمن أيّ مُقلهْ   لوقوفي بين الفُراتِ ودجلهْ
آهِ يا ما أدقَّ نظرةَ فكري   يومَ شاهدتُ موقفاً ما أجلّهْ !
آهِ ما أكثرَ الجداولَ تجري   في ربوعٍ نعيمُها ما أقلّهْ !
لستُ أبكي على فراقيَ فرداً   أنا أبكي على الجزيرةِ جُمْلهْ[٣]

وقالت الخنساء :

(ج) ألا لاَ أرى في النّاسِ مثلَ مُعاويهْ
إذا طَرقَتْ إحدى الليـالي بداهيهْ

---

(١) حلقة تجعل في أنف البعير يقاد بها .
(٢) اللزوميات ، (مصر ، ١٩١٥) ج ١ ص ٣٠١ .
(٣) ديوان الشبيبي ، ص ٥٣ من قصيدة : « دجلة والفرات » .

- ٢ -

(أ) قال الرصافي (من قصيدة لبنان) من عروض الطويل:

أرى الحسنَ في لُبنانَ أينعَ غرسُهُ ... وقارب حتى أمكن الكفَّ لمسُهُ
إذا ما رأته عينُ ذي اللبِّ مشرقاً ... تنزَّت به في مدرج الحبِّ نفسُهُ
زكا مغرساً فالذام ليس يؤمّهُ ... وطاب جنىً فالسوء ليس يمَسّهُ
قسا صخرُهُ لكنْ تفجّر ماؤهُ ... فلانَ بكفِّ العيشِ منه مجسّهُ(١)

(ب) وقال من قصيدة «أنا والشعر»:

أرى الشعرَ أحياناً يجيشُ بخاطري ... ويبذُل ما قد عزَّ لي من مصُونهِ
ويسكنُ أحياناً فأشجى وإنما ... تحرُّكُ شجوي ناشيء من سكونهِ
وقد أتوخى الهزْلَ منه مُجارياً ... لدهرٍ أراهُ مُوغلاً في مُجونهِ(٢)

(ج) وقال من قصيدة «هوان المرأة عندنا»:

ما أهونَ الأنثى على ذكراننا ... فلقد شجاني ذلّها وخضوعُها
ضَعُفتْ فحُجّتُها البكاءُ لخصمها ... وسلاحُها عند الدفاع دموعُها
هي متعةُ المستمتعينَ ووليتها ... كانتْ لزاماً لا يجوزُ مبيعُها
فوَليّها عندَ الدفاع يبيعها ... وحليلُها عند الطلاق يُضيعها
وكلاهما متحكمٌ في أمرها ... هذا يُعرّيها وذاك يُجيعها(٣)

- ٣ -

(د) وإذا المنية أنشبتْ أظفارها ... ألفيت كلَّ تميمة لا تنفعُ

* * *

(١) ديوان الرصافي: ص ٢٣٨.
(٢) « « : ص ١٩٤.
(٣) « « : ص ٣٤٥.

عندما نتأمل القصائد كلها نجد في آخرها جميعاً حرفَ الهاء ونجد قبله حرفاً صحيحاً قد التزم فهو الراء واللام والياء والسين والنون والعين على التوالي وكل من هذه يعتبر روي قصيدة ؛ أما الهاء فليست بروي لأنها لا تؤلف جزءاً من جذر الكلمة فهي إما أداة تأنيث أو ضمير متصل ، لذلك تُعرف بـ « الوصل » وفي أغاب الأحيان يكون الوصل هاءً .

إذا ما تأملنا حركة هذه الهاء وجدناها ساكنة في القطع الثلاث الأولى ومتحركة في القطع الأخرى . وكما ان الهاء تُلتزم فان حركتها تُلتزم كذلك .

تأمل البيت الأخير (د) تجد أن الوصل قد نشأ من إشباع حركة الروي وهي الضمة في هذه الحال .

خلاصة البحث

لا يمكن أن يرِدَ بعد حرف الروي حرف آخر غير « الوصل » وأكثر ما يكون الوصل هاءً ، وهي تُلتزم مع حركتها وقد تكون ساكنة فيُلتزم معها السكون ، وقد ينشأ الوصل من إشباع حركة الروي المطلق ؛ وقد يكون الوصل أصلياً كالألف في « عصا » كما في قول بعضهم :

واللوم للحر مقيم وادعٌ والعبد لا يردعه إلا العصا

وكثيراً ما ترد ألف الوصل بعد الفعل الماضي والمفعول به كما في المثالين الآتيين :

(١) ما كُلَّ يومٍ ينالُ المرءُ ما طلبا (فعل ماضٍ)

(٢) رأيتُ رأياً يجرّ الويلَ والحرَبا (مفعول به)

التمرين الرابع

بيّن الروي والوصل مع الحركة أو السكون الملتزم معه وأوضح ما إذا

كان الوصل أصلياً أو ناشئاً من إشباع حركة روي المطلق في الأبيات الآتية (*):

١ – جلالُ الملكِ أيامٌ وتمضي ولا يمضي جَلالُ الخالدينا
زمانُ الفردِ يا (فرعونُ) ولّى ودالتْ دولةُ المتجبرينا

٢ – أنادي الرسمَ لو مَلَكَ الجوابا وأجزيهِ بدمعي لو أثابا

٣ – سل (يلدزاً) ذاتَ القُصُورْ هل جاءها نبأُ البُدُورْ؟

٤ – الدهرُ جاءك باسطَ الأعذارِ فاقبلْ فأمرُ الدهرِ للأقْدارِ

٥ – تجلّدَ للرحيلِ فما استْطاعا وداعاً جنّةَ الدنيا وداعا

٦ – أما العتابُ فبالأحبّة أخلقُ والحبّ يصلح بالعتابِ ويصدقُ

٧ – يا أخت أندَلُسٍ عليكِ سلامُ هوتِ الخلافةُ عنكِ والإسلامُ

٨ – قفْ على كنزٍ بباريسَ دفينْ مِن فريدٍ في المعالي وثمينْ

٩ – نجا وتماثلَ ربّانُها ودقّ البشائرَ رُكبانُها

١٠ – نجدّدُ ذكرى عهدكُمْ ونُعيدُ ونُدني خيالَ الأمسِ وهو بَعيدُ

١١ – بني مصْر ارْفَعُوا الغارَ وَحَيّوا بَطَلَ الهِنْدِ

١٢ – بيتٌ على أرضِ الهُدى وسمائه الحقّ حائطُهُ وأسُّ بنائِهِ

١٣ – رُبَّ حرٍّ صنعت فيه ثناءً عجزَ الناحتُونَ عَن تِمثْالِهِ

(*) مصدر الأبيات: (١) الشوقيات: ج ١ ص ٣١٩ من قصيدة: «توت عنخ آمون» و (٢) المصدر نفسه ج ٢ ص ٦٦ من قصيدة «بعد المنفى». و (٣) ص ١٤٢ من قصيدة: «الانقلاب العثماني» و (٤) ص ١٤٨ من قصيدة: «تهنئة» و (٥) ص ١٨٣ من قصيدة: «وداع فروق» وفروق اسم من أسماء الآستانة و (٦) ص ١٩٢ من قصيدة: «عيد الفداء» و (٧) ص ٢٧٢ من قصيدة: «الأندلس الجديدة» و (٨) ص ٢٩٥ من قصيدة: «على قبر نابليون» و (٩) ص ٣٠٩ من قصيدة: «اعتداء» و (١٠) ج ٤ ص ٦٣ من قصيدة: «ذكرى محمد فريد» و (١١) نفس المصدر، ج ٤ ص ٨٣ من قصيدة: «غاندي» و (١٢) ج ٣ ص ١٢ من قصيدة: «مولانا محمد علي» و (١٣) ج ٣ ص ١٣٣ من قصيدة: «سعد زغلول»

١٤ – يا بناتِ القريضِ قُمْن مناحا ... تِ وأرسلن لوعةً وعويلا

١٥ – شيّعوا الشمسَ ومالُوا بضحاها ... وانْحنى الشرقُ عليها فبكاها

١٦ – فى العقل والنغمةِ العاليه ْ ... مَضَى ومحاسنُهُ باقيه ْ

و (١٤) ج ٣ ص ١٣٥ من قصيدة : «أمين الرافعي» ويذكرنا البيت ببيت للشاعر ملتن في قصيدة : «لسيدس» و (١٥) ج ٣ ص ١٧٤ من قصيدة : «سعد زغلول» و (١٦) ج ٣ ص ١٨٠ من قصيدة : «الشاعر الموسيقي فردي» .

« لوازم القافية »

(٣) ما يلتزم قبل الروي

الردف – التأسيس

– ١ –

الردف

(أ) قال محمد رضا الشبيبي في قصيدة « خيال الصحراء » :

حمامةَ هذا المَشرف المتعالى خذي العيش رغداً مستريحةَ بالِ
جناحك من صنع الربيع ملونٌ وصدرُكِ مزدانٌ وجيدك حالي
أعندك علم ان مأواك بانة تلاعبها ريحا صبـــا وشمال ؟
فما لك لا ألقاك إلا طروبة وما ليَ اكبي الدهر زنديَ ما لي ؟ (١)

(ب) وقال جميل صدقي الزهاوي في رثاء سعد زغلول :

مات سعد فما عسى أن تقولا فيه حتى تهز جمعاً حفيلا
مات سعدٌ فهل شهدتَ الثكالى مات سعد فهل سمِعتَ العويلا ؟ (٢)

– ٢ –

التأسيس

(ج) بنفسيَ من لو مرَّ برد بنانه على كبدي كانت شفاء أناملُه

(١) ديوان الشبيبي (القاهرة ١٩٤٠) ص ١٥٨ والقصيدة مما اتفق للشاعر اثر رحلة صحراوية سنة ١٩١٣

(٢) اللباب ص ٣٤٣

ومن هابني في كل شيء وهبته　　فلا هو يُعطيني ولا أنا سائله

عندما نستعرض أبيات القسم الأول نجد حرفاً صامتاً قد التزمه الشاعر مسبوقاً بحرف صائت[1] فأيهما الرويّ؟ الحرف الصامت دون شك لأن الحرف الصائت في أغلب الأحيان لا يمكن أن يكون رويّاً إذا وجد معه حرف صامت. إلا أننا نجد أن الحرف الصائت ملتزم ايضاً قبل حرف الروي ولا بد من ذلك لأن هذا الحرف حرف مدّ ويُحدث نغماً خاصّاً ويعرف «بالردف» وهو الحرف الصائت الذي يقع قبل الروي مباشرة وتلتزم الألف إذا كان الردف الفاً أما إذا كان واواً أو ياءً فيجوز أن يتعاقبا.

ولا فرق بين أن تكون الياء أو الواو قبل الروي حرفي مد أو غير مد. وذلك اذا لم تكن الحركة التي قبلها من جنسها أي كانت فتحة كما في قول الشاعر:

ودوحٍ بدت معجزاتٌ له　　تَبينُ عليه وتدعــو إلَيْهِ
جرى النهرُ حتى سقى غصنَهُ　　فمال يقبّل شكراً يديهِ

فترى الشاعر قد التزم الياء الساكنة المسبوقة بفتحة رغم أنها ليست بحرف مد إذ ان الياء تكون ردفاً في الحالين وتكون الواو مثلها ويجب التزام الفتحة معهما كذلك في مثل هذه الحال؛ وليست الياء المشددة من الردف كما في قولك: كيّس وريّض.

ويلتزم الشعراء الردف في الضرب الثالث من الطويل «مفاعي» (. — —) كما في قول الشاعر:

ولا خي	رفيمن لا	يوطّ	ن نفسه
— — .	— — — .	. — .	— . — .
فعولن	مفاعيلن	فعولُ	مفاعلن

---

(١) الصامت هو الحرف الصحيح والصائت حرف العلة.

على نا	ثباتِ الدهـ	ر حين	تنوبُ
. ——	. ———	. — .	. ——
فعولن	مفاعيلن	فعولُ	مفاعي

وفي الضرب المقطوع من بحر البسيط (فاعلْ ——) :

ذكر الفتى	عمره الثـ	ثاني وحا	جته
—— . —	— . —	—— . —	.. —
مستفعلن	فاعلن	مستفعلن	فَعِلُنْ
ما قاته	وَفُضُو	ل العيش اشـ	غـال
—— . —	.. —	—— . —	——
مستفعلن	فَعِلُنْ	مستفعلن	فاعلْ

وفي الضرب المقطوع من الكامل (متفاعلْ .. ——) :

دارت قديـ	ـماً في الفضا	ء رحى القوى
—— . —	—— . —	.. — . —
مُتْفاعلن	متْفاعلن	متفـاعلن
فغدا الاثيـ	ر دقيقها الـ	منخولا
.. — . —	.. — . —	———
متفاعلن	متفاعلن	متْفاعلْ

وفي الضرب المقطوع من الرجز (مستفعلْ ———) :

حسبك مـ	ـما تبتغيـ	ـه القوتُ
— . . —	—— . —	———
مستعلن	مستفعلن	مستفعلْ
ما أكثر الـ	قوتَ لمن	يموتُ
—— . —	— .. —	. ——
مستفعلن	مستعِلُنْ	متفعِلْ

- ٣ -

التأسيس والدخيل

لنستعرض الآن بيتي «ج» في القسم الثاني نجد في كل قافية منهما ألفاً مفصولة عن الروي بحرف يعرف بـ «الدخيل» (الميم والهمزة في هذه الحال) ونلاحظ أن هذا الحرف «الدخيل» لم يلتزم في حين أن حركته قد التزمت؛ وتعرف الألف التي تسبق الدخيل بـ «التأسيس» وهي تلتزم. ولا بد لألف التأسيس من أن تقع في لفظة واحدة مع الروي إلا إذا كان الروي ضميراً أو جزءاً من ضمير فيجوز أن يكونا في كلمتين كما في أبيات عبد يغوث الآتية:

ألا لا تلوماني كفى اللوم ما بيا ... فما لكما في اللوم خيرٌ ولا ليا
ألم تعلما أنّ الملامـــة نفعها ... قليلٌ وما لومي أخي من شماليا
فيا راكباً إما عرضت فبلغن ... نداماي من نجرانَ أن لا تلاقيا

خلاصة البحث

١ - الردف حرف لين (واو أو ياء بعـــد حركة غـــير مجانسة) أو حرف مد (الف، أو واو أو ياء بعد حركة مجانسة) قبل الروي مباشرة.

٢ - إذا كان الردف الفاً التزمت وإلا جاز تعاقب الواو والياء.

٣ - التأسيس: ألف ملتزمة تقع في لفظة واحدة مع الروي ويفصلهما حرف يعرف بالدخيل لا يلتزم ولكن حركته تلتزم.

التمرين الخامس

بيّن الروي والردف والتأسيس والدخيل في الأبيات الآتية (*):

(*) مصادر الأبيات.

١ – قل للذي خصَّ الذكو ر بضعف ما قد خصهنّه
لم نحظ حتى بالسـ وا ء فكيف نـطلبُ ضعفهنّــه

٢ – مَنْ زيّفَ الناسَ أخلاقاً وإيمانا وصيّر الراهبَ الزمّيت شيطانا ؟
قد يلبس الميْتُ أبــراداً مذهّبةً وما تزال بعرُفِ الموتِ أكفــانا

٣ – هي حين تكبحها أشد عُراما كالقوسِ مُوترها أمضُّ سِهاما

٤ – هبني هزاراً وهبْ خدّيْكَ نوّارا فهل يضيرُكَ طيرٌ شمَّ أزهــارا

٥ – طال السُّرى لا طال فيكِ عذابي إنْ كنت في أرقٍ فلونك مــا بي

٦ – يا موجُ يا أملسُ يا نــاعمُ يرقُصُ فيك الــزنبقُ العائمُ

٧ – كسا الأرضَ بالزهرِ البديعِ لأجلها ورصّعَ آفاقَ السما بالــكواكب
وما زالَ حتى علّمَ الطيرَ ما الهوَى فحنّت وغنّتْ في الذرى والمناكبِ

٨ – وقفتُ على المستنصرية بــاكياً على العِلم أسقي ربعَهُ بمدامعي
بكَيْتُ مغانيهِ فما نَفعَ البُكا ولا باخَ منه الحزنُ بينَ أضالِعي

٩ – لقد صدعتني النائباتُ بوقعها ولم تلتئم لليوم بعدُ صدوعي
وقد ساءني أنَّ النوى أخذتْ بنا تشطّ وأنَّ الشملَ غيرُ جمــيعِ

---

(١) حافظ جميل ، نبض الوجدان (بغداد ، ١٩٥٧) ص ٥٦ من قصيدة : « النساء » .
(٢) نفسه ، ص ٢٥ من قصيدة : « أصنام المال » والزميت : الوقور .
(٣) ص ٥٧ من قصيدة : « يا عيد » .
(٤) ص ١٦١ من قصيدة : « يا تين » .
(٥) ص ١٦٨ من قصيدة : « في الطريق الى جلق » .
(٦) ص ١٩٦ من قصيدة : « يا موج » .
(٧) إيليا أبو ماضي ، « الخمائل » ، (مطبعة جريدة السمير اليومية في بروكلن بنيويورك ، ١٩٤٠) ص ٢٤
(٨) ديوان الزهاوي ، (القاهرة ، ١٩٢٤) ص ٢٢٤ من قصيدة : « أكبر حطة » وباخ بمعنى سكن وخمد وفتر .
(٩) نفسه ، ص ١٧ من قصيدة : « نزوع ودموع »

١٠ ـ نبا الدهرُ بالاخوانِ حتى تمزّعوا وحتى خلت منهم ديار وأربُعُ

١١ ـ اسمحي لي أن ألثم الأرض والأحجار والجدر منك قبل الوداع
ما اجتماع يكون بعد افتراقٍ كافتراق يكون بعد اجتماع

١٢ ـ لا تسلْ عن دموعنا يوم جاءت تــودّعُ
يوم أشكو الجوى فتصغي وتشكو فأسمعُ

١٣ ـ ما وعظ الإنسانَ مثلُ الحِمامْ فليتّعظْ بالصمت أهلُ الكلامْ

١٤ ـ أقبل العيدُ ولكنْ ليس في الناسِ المسرّهْ
لا أرى إلاّ وُجُوهاً كالحــاتٍ مكفهرّهْ

١٥ ـ يا لهــفةَ النفسِ على غابــةٍ كنتُ وهنداً نلتقي فيهــا
أنَا كما شــاء الهوى والصّباً وهي كما شــاءت أمانيها

١٦ ـ إن الكريم لكالربيــع ، تحبه للحسن فيــهْ
وإذا تحــرّق حاسدوه بــكى ورَقَّ لحــاسديهْ

---

(١٠) نفسه ، ص ٨٠ من قصيدة : « أنين المفارق » نظمها الزهاوي بعد نفيه من الآستانة إلى بغداد سنة ١٣١٧ وهي من أوائل شعره ، ومزع بمعنى أسرع وعدا عدواً خفيفاً .

(١١) نفسه ، ص ٢٠٢ من قصيدة : « قبل الوداع » نظمها قبل أن يفارق بغداد في بعض أسفاره .

(١٢) نفسه ، ص ٤٠٤ ، والبيتان من رباعيات الزهاوي .

(١٣) إيليا أبو ماضي ، الخمائل ، ص ١٧٥ من قصيدة : « أفاتحة أم ختام » قالها في رثاء الأسقف عمانوئيل أبو حطب .

(١٤) نفسه ، ص ١٣٥ من قصيدة : « الغبطة فكرة » .

(١٥) نفسه ، ص ١٢٤ من قصيدة : « الغابة المفقودة » .

(١٦) نفسه ، ص ١١٠ من قصيدة : « الكريم » .

« تحليل تخطيطي لأجزاء القافية »

رب صورة أفصح من مقالة ! هذا ما نعتقده وعلى ذلك فقد لجأنا الى طريقة جديدة في إيضاح أجزاء القافية من حروف وحركات ؛ وذلك برسمها وتبيان حدودها والإشارة إلى أجزائها المختلفة بخطوط على نحو ما يفعل طلبة العلوم البايولوجية حين يبينون الأجزاء المختلفة للجسم الذي يقومون بتشريحه ودراسته، وقد اخترنا قوافي أربعة أبيات لهذا الغرض ، وهي :

(١) واستبدت مـــرة واحدة إنما العاجز من لا يستبدْ (١)

والقافية هنا : « يستبدْ » مقيدة بالسكون وغير مردفة .

(٢) بنفسيَ من لو مرّ برد بنانه على كبدي كانت شفاء أنامله

والقافية هنا « أنامله » مطلقة مؤسسة وموصولة بهاء الوصل .

(٣) قال قولاً به استحق احتراما وتعـــداهُ فاستحق مـــلاما

والقافية هنا « ملاما » وهي مطلقة مردفة بالألف ومنتهية بألف الترنيم .

(٤) وكأنما أمستْ مواهبُ ربّنا مقصورةً فيها عـــلى كُتّابِها

والقافية هنا «كتّابها » وهي مطلقة مردفة بألف وموصولـــة بهاء الوصل ومنتهية بألف الخروج .

وقبل أن نستعرض الصور التخطيطيّة نقدم تعاريف موجزة لمختلف حروف القافية وحركاتها بايجاز لنكون على بينة من أمرنا في تشخيصها بصورة مضبوطة :

أ ـ حروف القافية :

(١) الرويّ : حرف تبنى عليه القصيدة وتنسب اليه .

(٢) الوصل : هاء تعقب الرويّ مباشرة أو حرف ناتج عن إشباع

---

(١) لعمر بن أبي ربيعة .

حركة الروي ، وهو لا يكون إلا في القافية المطلقة ، والوصل إما أن يكون حرف مد (أ ، و ، ي) وإما «هاء» شريطة أن يكون ما قبلها متحركاً، وهي إما ساكنة أو متحركة باحدى الحركات الثلاث (الضمة أو الفتحة أو الكسرة) .

(٣) الخروج : حرف مد ناتج عن إشباع حركة هاء الوصل .

(٤) الردف : حرف لين يسبق الرويّ مباشرة وهو إما الف أو واو أو ياء .

(٥) التأسيس : الف يفصل بينها وبين الروي حرف لا يلتزم وتلتزم حركته ويعرف بالدخيل . وتقع هذه الألف عادة في كلمة الروي إلا اذا كانت كلمة الرويّ ضميراً فيجوز أن تكون في لفظة تسبقها .

(٦) الدخيل : حرف متحرك بين ألف التأسيس والروي ويجوز أن يكون الدخيل مضموماً أو مفتوحاً أو مكسوراً .

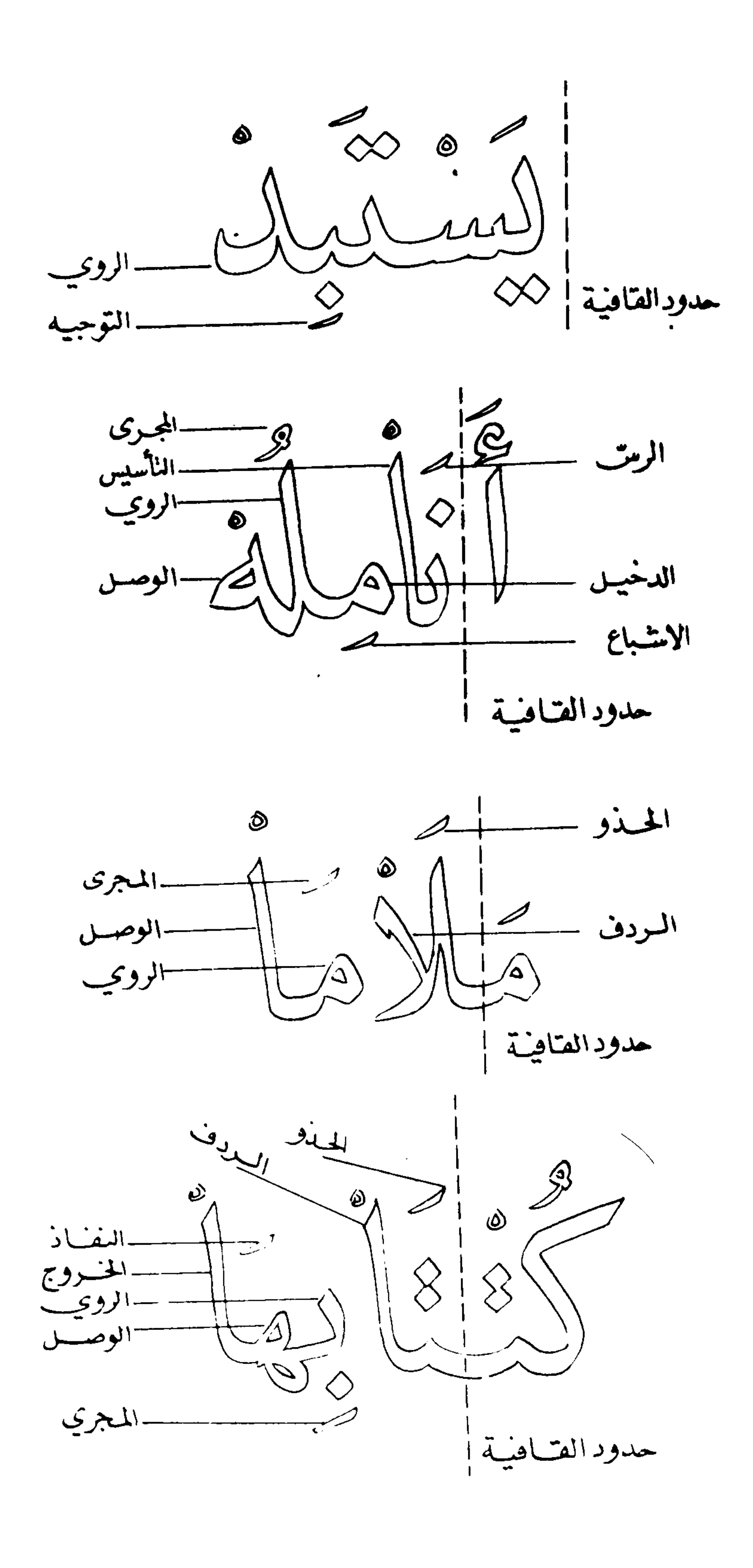
ب – حركات القافية :

(١) المجرى : حركة الروي المطلق .
(٢) التوجيه : حركة الحرف الذي يسبق الروي المقيّد بالسكون .
(٣) النفاذ : حركة الوصل .
(٤) الإشباع : حركة الدخيل .
(٥) الحذو : حركة الحرف الذي يسبق الردف .
(٦) الرَّسّ : حركة الحرف الذي يسبق ألف التأسيس [١] .

وإليك الآن الرسوم التخطيطية التي توضح هذه التعاريف الاثني عشر بجلاء :

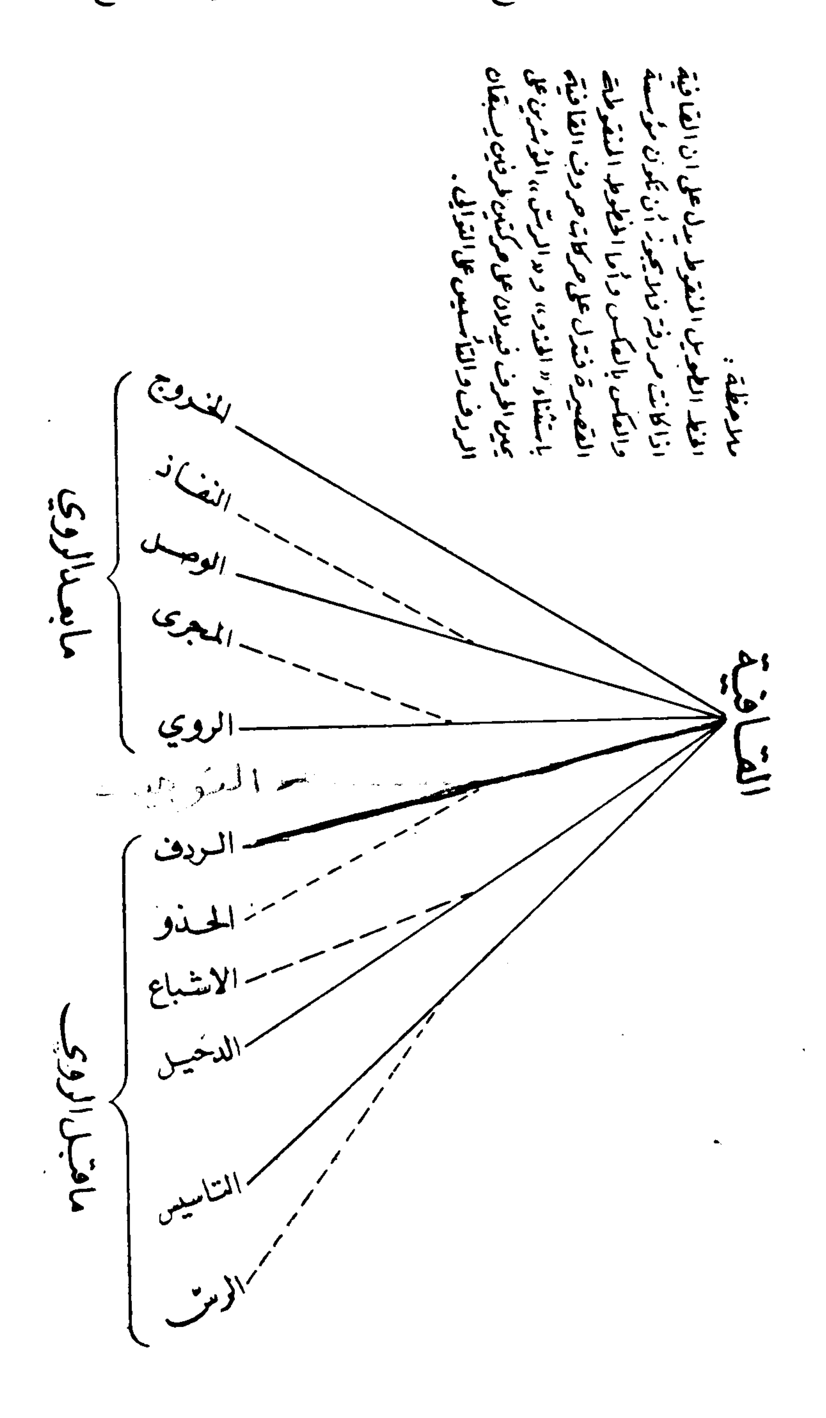
---

(١) كان الجرمي يقول: لا حاجة إلى ذكر الرس لأن ما قبل الألف لا يكون إلا مفتوحاً، وهذا قول حسن إذا كانوا إنما أوقعوا التسمية على ما تلزم إعادته فاذا فقد أخل، وهذه حركة لا يجوز عندهم ان تكون غير الفتحة ولا حاجة الى ذكرها فيما يلزم . (اللزوميات ، المقدمة ، ص١١)



الروي
التوجيه
حدود القافية
المجرى
التأسيس
الروي
الوصل
الرس
الدخيل
الاشباع
حدود القافية
الحذو
المجرى
الوصل
الروي
الردف
حدود القافية
الحذو
الردف
النفاذ
الخروج
الروي
الوصل
المجري
حدود القافية

وقد صوّر الدكتور عبد الله درويش أجزاء القافية بهيئة مظلة سماها «مظلة القافية» ننقلها هنا مع بعض التحوير زيادة في الايضاح :



« ما يصلح أن يكون روياً وما لا يصلح »

- ١ -

(أ) قال المتنبي :

وما كلّ من قال قولاً وفى ... ولا كل من سيم خسفاً أبى
وكلّ طريق أتـاه الفتى ... على قدر الرجل فيـه الخُطى
ومن جهلت نفسه قدره ... رأى غيرُه منه ما لا يـرى

- ٢ -

(ب) أقول وقد شدّوا لساني بنسعة ... أمعشر تيم أطلقوا عن لسانيا
أمعشر تيم قد ملكتم فأسجحوا ... فإن أخاكم لم يكن من بوائيا[1]
وتضحك مني شيخةٌ عبشمية ... كأن لم ترَيْ[2] قبلي أسيراً يمانيا

(ج) قال البحتري يصف بركة المتوكل :

تنصبُّ فيها وفود الماء معجلة ... كالخيل خارجة من حبل مُجريها
كأنما الفضة البيضـاء سائلة ... من السبائك تجري في مجاريها

- ٣ -

(د) وقالت ليلى الأخيلية :

---

(١) **بوائيا : أي مساوياً لي** . والنسعة : السير أو الحبل العريض الطويل تشد به الرحـال

(٢) يورد هذا البيت شاهداً على عدم إعمال « لم » الجازمة لضرورة الشعر ولكن الافضل أن نقرأها « تري » بلهجة الخطاب على أساس الالتفات .

إذا هبط الحَجّاج أرضاً مريضة تتبع أقصى دائها فشفاها
شفاها من الداء العضال الذي بها غلامٌ[1] اذا هزَّ القناة سقاها

- ٤ -

(هـ) وقال دعبل الخزاعي :

لا تعرضنّ بمزحٍ لامرىءٍ فَطِنٍ
ما راضه قلبهُ أجــراه في الشفةِ
فربَّ قافيةٍ بالمزح جاريةٍ مشؤومةٍ لم يُرَدْ إنماؤها نمتَ
إني إذا قلتَ بيتاً مات قائلــهُ ومن يقال له والبيت لم يمتِ[2]

- ٥ -

(و) وقال متمم بن نويرة يرثي أخاه مالكاً :

لقد لامني عند القبور على البكا صديقي لتذراف الدموع السوافكِ
فقال : أتبكي كل قبر رأيته لقبر ثوى[3] بين اللوى فالدكادكِ ؟
فقلت له : إن الشجى يبعث الشجى فدعني فهذا كله قبر مالكِ !

كل حروف الهجاء تصلح أن تكون رويّاً بيد أن قسماً منها لا يصلح لهذا الغرض إلا بشروط معينة .

لنستعرض الآن الكلمات الأخيرة في أبيات القسم الأول (أبى ، الخُطى ، يرى) نجد أن كلاًّ منها قد خُتم بألف مقصورة وهي ألف ليس بعدها همزة . لنتأمل في هذه « الألف » نجد أنها ألف أصلية وأن أي حرف

---

(١) اعترض الحجاج على هذه اللفظة وابدلها بـ « همام » .
(٢) أخذ الرصافي هذا المعنى من دعبل فقال :
يموتون موتي والقبور شواهد وما قلته فيهم فليس يموت
(٣) في رواية أخرى : لميت ثوى .

آخر في اللفظة التي تقع فيها لا يصلح أن يكون روياً فهي « الرويّ » إذن .

ويجوز في حالة ما اذا كانت الألف الف تأنيث مقصورة (كما في دعوى وشكوى) ان لا تعتبر روياً اذا ما التزم الشاعر ما قبلها وهو المستحسن كما يجوز اعتبارها روياً اذا شاء الشاعر وفي مثل هذه الحال تعرف القصيدة (بالمقصورة) كمقصورة ابن دريد المشهورة ، ومقصورة ابن صفوان، ومقصورة المتنبي التي يصف فيها خروجه من مصر الخ ...

وفي حالة ما اذا كانت الألف للاطلاق أو ضمير مثنى أو ملحقة بضمير المؤنث في نحو « قالها » أو حولت عن التنوين أو نون التوكيد الخفيفة[1] فتسمى « وصلاً » ولا تعتبر روياً.

* * *

أمعن النظر الآن في الألفاظ الاخيرة من أبيات القسم الثاني : (لسانيا ، بواثيا ، يمانيا) تعلم ان الألف هنا للترنيم أو لاطلاق الصوت فهي زائدة ولا تصلح أن تكون روياً لأنها ليست اصلية . أما الياء فهي الرويّ وتجدها في هذه الحال مفتوحة وما قبلها مكسور وقد تكون ساكنة وما قبلها مفتوح كما في يائية ابن الفارض :

سائق الاظعان يطوي البيد طيْ   منعماً عرّج على كثبان طيْ

أو متحركة وما قبلها ساكن نحو « بغْياً ، ولأياً » أو ياء مشددة نحو «قسيّ» أو ياء نسبة نحو « عراقي ويماني »، وينطبق نفس الشيء على الواو، أما اذا كان المقصود من الواو والياء أن تكونا للترنيم أو انهما كانتا ضميرين لم تسبقهما فتحة فلا يصلح أي منهما أن يكون روياً .

أمعن النظر ملياً في بيتي البحتري تجد اللفظتين الأخيرتين هما (مجريْها

---

(١) كما في قول المتنبي : « باد هواك صبرت أم لم تصبرا »

ومجاريْها) فالألف هنا « خروج » والهاء هي الرويّ إذ لا يمكن اعتبارها وصلاً لأن الوصل لا يكون إلا بعد الرويّ المتحرك . والياء هنا ردف ،كذلك هو الأمر مع هاء « أوّاهْ ، وأهواهُ » في قول حافظ ابراهيم .

ودعتُهُ	ودمو	عُ العين مُذْ	رقةٌ
— — ں —	— ں ں	— — ں —	— ں ں
مستفعلن	فعلن	مستفعلن	فعلن

والنفسُ با	كيةٌ	والقلب أوْ	واه
— — ں —	— ں ں	— — ں —	— —
مستفعلن	فعلن	مستفعلن	فاعلْ

كم خان ودْ	دي صدي	قٌ كنت أص	حبه
— — ں —	— ں —	— — ں —	— ں ں
مستفعلن	فاعلن	مستفعلن	فعلن

أو خان عه	دي حبيـ	ب كنت أه	واهَ
— — ں —	— ں —	— — ں —	— —
مستفعلن	فاعلن	مستفعلن	فاعِلْ

وان كانت في اللفظة الثانية ضميراً لأنها قد جاءت بعد ساكن وكذلك هو الأمر مع الهاء الاصلية المسبوقة بمتحرك فانها تكون روياً .

أما من الناحية الثانية فان الهاء التي هي ضمير مسبوق بمتحرك أو الهاء المعروفة بهاء السكت أو المنقلبة عن التاء المربوطة فهي وصل .

* * *

استعرض أبيات دعبل الخزاعي تجد أنها منتهية بالألفاظ الآتية :

« الشفة ، نمتِ ، يمُتِ » وهي ثلاث تاءات اولاها تاء تأنيث مربوطة محركة بكسرة لأنها مجرورة بحرف الجر « في » وتاء تأنيث طويلة مكسورة

لضرورة الشعر وتاء أصلية كسرت كذلك للضرورة نفسها. وهذه التاء هي الروي لأن الشاعر لم يلتزم حرفاً غيرها. إلا أن هذه التاء تُعتبر ضعيفة كرويّ لذلك فقد التزم الشعراء معها حرفاً آخر.

ويجدر بنا هنا أن نلاحظ ان التاء المسبوقة بساكن تُعتبر روياً حتماً كما في مرثية الأنباري للوزير ابن بقية (من الوافر):

كأنّك قائمٌ فيهم خطيباً ... وكلُّهُمُ قيامٌ للصلاةِ
ولما ضاق بطن الأرض عن أن ... يضم علاكَ من بعد المماتِ
أصاروا الجوَّ قبرك واستعاضوا ... عن الأكفانِ ثوبَ السافياتِ

* * *

نجد في القسم الأخير حرف الكاف كحرف أصلي (مسبوق بحركة) فهو إذن الروي، وكذلك هو الأمر مع الكاف إذا كانت مسبوقة بسكون كما في قول الراجز:

إن يكشفِ اللهُ قناعَ الشكّ
فهو أحقّ منزلٍ بتركْ

أما اذا كانت هذه الكاف ضميراً مسبوقاً بحركة فالأفضل أن تكون «وصلاً» ويلتزم معها حرف آخر يكون هو الرويّ.

خلاصة البحث

١ — كل حروف الهجاء تصلح أن تكون روياً(*) عدا حروف العلة

(*) يذهب سليمان البستاني الى أن بعض أنواع الروي أفضل من بعض في أغراض خاصة، فمن تلك مثلاً أن (القاف) أجود في قصائد الحرب والقوة و (الدال) في الحماسة والفخر و(الميم واللام) في الوصف والخبر و(الباء والراء) في النسيب والغزل، وقد بنى رأيه هذا على تمحيص لأمهات القصائد في هذه الاغراض على ما يظهر. (راجع: «الياذة هوميروس»، القاهرة، ١٩٠٤، ص ٩٧).

(ا ، و ، ي) الزائدة أو المتولدة عن إشباع حركة الروي فتُعتبر « وصلاً » .

٢ – ويدخل في باب « الوصل » الهاء التي تأتي ضميراً بعد حركة أو تكون هاء السكت أو المنقلبة عن التاء المربوطة .

٣ – يجوز أن تكون التاء المسبوقة بحركة روياً وإلا فهي وصل اذا التزم معها الشاعر حرفاً آخر وهو الأرجح . أما التاء المسبوقة بحرف ساكن فهي رويّ حتماً .

٤ – إذا كانت الكاف ضميراً مسبوقاً بحركة عُدَّت وصلاً والتزم معها الشاعر حرفاً آخر يكون هو الرويّ ، أما اذا كانت مسبوقة بسكون فهي الروي دون غيرها (*) .

التمرين السادس

هل يصلح رويّ القوافي التالية للأغراض الشعرية التي استُعملت من أجلها أم ترى ان الأفضل لو استعمل الشاعر روياً آخر ولماذا (**) ؟

١ – لمن غرة تنجلي من بعيدْ	بمرأى كما الحلم ضاحٍ سعيدْ ؟
٢ – مليكَ السماء بهرت في الأنوارِ	ففداك كل متوجٍ من ساري
٣ – لا السهد يدنيني اليه ولا الكرى	طيفٌ يزور بفضله مهما سرى
٤ – على أي الجنان بنا تمرُّ	وفي أيّ الحـدائق تستقرُّ ؟
٥ – اختلاف النهار والليل يُنسي	اذكرا لي الصبا وأيام أُنسي

(*) وعلى ذلك يخرج من نطاق الروي ألف الترنم وواوه وياؤه وهاء الوقف وهاءات التأنيث اذا كان ما قبلها متحركاً والالف التي تلحق علماً للتثنية والواو التي تدل على الجمع اذا كان مضموماً ما قبلها كما في ضربوا وقتلوا .

(**) مصدر الابيات : الشوقيات ج ٢

(١) ص ٣٠ « منظر الشروق والغروب في عالم الماء من أعلى السفينة » (٢) ص ٣١ « منظر طلوع البدر من سفينة » (٣) ص ٣٣ « بلدة المؤتمر لناظرها ، في بهجة مناظرها » جنيف وضواحيها (٤) ص ٤٠ « البسفور كأنك تراه » (٥) ص ٤٤ « الرحلة إلى الأندلس »

٦ – أيها المنتحي (بأسوان) داراً كالثريا تريد أن تنقضّا

٧ – ضمي قناعك يا سعاد او ارفعي هذي المحاسن ما خُلقن لبُرقعِ

٨ – أميدانَ الوفاق وكنتَ تُدعى بميدانِ العداوة والشقاقِ

٩ – من أيّ عهدٍ في القرى تتدفقُ وبأي كفٍّ في المدائنِ تغدقُ

١٠ – قم (سليمانُ) بساط الريح قاما مَلَكَ القومُ من الجوّ الزّماما

١١ – طالَ عليها القِدمْ فهي وُجُودٌ عدمْ

١٢ – درجتْ على الكنزِ القُرُونْ وأتتْ على الدنّ السنونْ

١٣ – قم ناج جلّق وانشد رسم من بانوا مشتْ على الرسمِ أحداثٌ وأزمانُ

١٤ – هذه نورُ السفينهْ هذه شبه (أمينهْ)

١٥ – رأيت على لوحِ (الخيالِ) يتيمةً قضى يومَ (لوسيتانيا) أبواها
فيا للكَ من حاكٍ أمينٍ مصدقٍ وإن هاج للنفس البكا وشجاها

١٦ – أميرَ المؤمنينَ رأيتُ جسراً أمرُّ على الصراطِ ولا عليهِ
له خشبٌ يجوعُ السوسُ فيهِ وتمضي الفأرُ لا تأوي إليهِ

---

(٦) ص ٥٦ «أنس الوجود» إلى المستر روزفلت الرئيس الأسبق للولايات المتحدة (٧) ص ٥٩ «النفس» معارضة لقصيدة الرئيس ابن سينا التي مطلعها:

«هبطت اليك من المحل الأرفع ورقاء ذات تعزز وتمنع»

(٨) ص ٦٢ «ميدان الكونكورد» وهو الذي أعدم فيه لويس السادس عشر. (٩) ص ٤٤ «أيها النيل» الى مرغليوب استاذ العربية في اكسفورد. (١٠) ص ٨٧ «الطيارون الفرنسيون» (١١) ص ٩١ «وصف مرقص» وهو وصف لبال الخديوي الذي اقيم بسراي عابدين سنة ١٩٠٣ (١٢) ص ٩٤ «توت عنخ آمون وحضارة عصره» (١٣) ص ٩٩ «دمشق» وجلق اسم من أسماء دمشق (١٤) ص ١٠٢ «أخت أمينة» (١٥) ص ١٠٨ «وصف الغواصة» والخيال: السينما (١٦) ص ١٠٩ «جسر البسفور».

« لزوم ما لا يلزم »

١ ـ قال أبو العلاء المعري[1] :

مناكبَ ساعاتي ركبت فأبتغي   لباثاً وسيرُ الدهر لا يتلبّثُ
نهارٌ وليل عوقبا أنا فيهما   كأني بخيطيْ باطلٍ أتشبّثُ
أظن زماني كونَهُ وفسادَهُ   وليداً بترب الأرض يلهو ويعبثُ

٢ ـ وقال أيضاً[2] :

ما يشأْ ربك يفعلْ قادراً   جلّ عن كل مقالٍ واعتراضِ
قد تجمّعنا على غير هُدًى   وتفرقنا على غير تراضِ
وتقارضنا شهاداتِ التقى   ثم صرنا لزوالٍ وانقراضِ
واستعارتْ صحةً أجسامنا   واستعانتْ بمودّاتٍ مراضِ

ـ ١ ـ

تمعّن في أبيات المثال الأوّل واستعرض الفاظ القافية : (يتلبثُ ، اتشبثُ ، يعبثُ) تجد أنّ الشاعر قد التزم الروي وهو الثاء وحرفاً آخر قبله وهو الباء وهذا الحرف ليس بردف ولا بتأسيس ولم يكن الشاعر مجبراً على التزامه ، ولكنه التزمه طواعية وبمحض اختياره ليظهر تمكنه من ناصية اللغة ومدى قدرته الفنية فأسبغ بذلك على قوافيه دقة موسيقية لا نجدها في القوافي الاعتيادية ؛ ويُعرف التزام حرف لا تتطلبه قواعد القافية على هذه الشاكلة

---

(١) « لزوم ما لا يلزم » لأبي العلاء المعري التنوخي المتوفى سنة ٤٤٩ هـ (القاهرة ، الطبعة الأولى ، ١٩١٥) جـ ١ ص ١٥٩ .

(٢) نفس المصدر ، جـ ٢ ص ٦١ .

« بلزوم ما لا يلزم » وقد يرد عند بعض الشعراء اعتباطاً وفي أبيات جد قليلة ولكن أبا العلاء تعمد هذا الضرب من القافية ، وجمع ما توفر لديه من هذا اللون من النظم في ديوان اطلق عليه اسم « لزوم ما لا يلزم » وعُرف شعره هذا « باللزوميات » .

– ٢ –

تأمل الآن في أبيات القسم الثاني تجد أن ألفاظ القافية هي : (اعتراضِ ، تراضِ ، انقراضِ ، مراضِ) والروي هو الضاد والألف التي قبله هي الردف فالتزمهما وهو مجبر على التزامهما حسب قواعد علم القافية، ولكنه لم يكتف بذلك ، بل التزم حرفاً آخر قبل الردف هو الراء وهو غير ملزم بالتزامه وإنما هو من قبيل لزوم ما لا يلزم ايضاً . ولو تأملت في البيتين الأولين لوجدت انه التزم التاء التي تسبق الراء كذلك في لفظتي : « اعتراض وتراضِ » فيكون الشاعر بذلك قد التزم أربعة أحرف وثلاث حركات، وهذا الضرب من القوافي أدق ما يمكن أن تصل اليه القافية العربية من حيث التركيبُ والجمالُ الموسيقي وهو ما يندر أن تجد له ضريباً في قوافي الشعر عند الامم الاخرى .

خلاصة البحث

لزوم ما لا يلزم : هو أن يأخذ الشاعر نفسه بالتزام حروف وحركات في القافية لا تتطلبها قواعد علم القافية وإنما يفعل ذلك زيادة في الايقاع الموسيقي للقافية .

التمرين السابع

بين ما ينبغي أن يُلتزم وما لاينبغي أن يُلتزم من حروف القوافي وحركاتها في الأبيات التالية :

١ ـ أنَعْشٌ في السماءِ وذاكَ أمرٌ — يدلُ على هلاكِ بناتِ نعش ؟
ألم يتبيّنوا الخطبَ المواري — بجهلٍ أم قضاءُ اللهِ يُعشي[1]

٢ ـ وما دفعتْ حكماءُ الرجالِ — حتفاً بحكمةِ بُقراطِها
ولكن يجيءُ قضاءٌ يريكَ — أخا غيها مثلَ سُقراطِها[2]

٣ ـ مِنَ الناسِ من لفظُهُ لؤلؤٌ — يبادرُهُ اللّقطُ إذ يُلفظُ
وبعضهم قولُـهُ كالحصى — يقالُ فيُلغَى ولا يُحفظُ[3]

٤ ـ بقائي الطويلُ وغيي البسيطُ — واصبحتُ مضطرباً كالرَّجزْ
ولي نَفَسٌ لم يزلْ دائباً — يُنجزّ وقتيَ حتى نَجزْ[4]

٥ ـ اذا ماتَ ابنُها صرختْ بجهلٍ — وماذا تستفيدُ من الصُّراخِ ؟
ستتبعهُ كعطفِ الفاءِ ليستْ — بمهلٍ أوكثُمَّ على التّراخي[5]

٦ ـ لقد وجّهتْ نحونا رُسْلَها — فتـاةٌ لها كلُّ ما للزهرْ
تقول لهم : لم لا يرعوي ؟ — أراه يطيلُ إليَّ النظرْ ![6]

٧ ـ لن أبالي أن تبخلي أو تجودي — يا لياليَّ فانقصي أو فزيدي[7]

٨ ـ تهادَيْنَ منْ كلّ الجوانبِ كالعُفرِ — على رأسِ بيروتٍ إلى ساحلِ البحرِ[8]

---

(١) لزوم ما لا يلزم ، ج ٢ ص ٥١ .
(٢) نفس المصدر ، ج ٢ ص ٦٩ .
(٣) نفسه ، ج ٢ ص ٦٩ .
(٤) نفسه ، ج ٢ ص ١١ .
(٥) نفسه ، ج ١ ص ١٩٠ .
(٦) و (٧) و (٨) الابيات للاستاذ فؤاد عباس وهي مطالع ثلاث قصائد له ، والبيت الأخير مستهل قصيدته الموسومة بـ « رأس بيروت » .

« جمـــال القوافي »

— أ —

١ — قال شوقي في ذكرى مصطفى كامل [١] :

جدِّدُوا ألفةَ الهوى والإخاءَ الذي شُطِرْ
ليسَ للخلفِ بينهُمْ أو لأسبابِهِ أثرْ

٢ — وقال مسلم بن الوليد [٢] :

تدَّعي الشوق إن نأتْ وتجنّى إذا دَنتْ
واعــدتنا وأخلَفتْ فأســاءتْ وأحسنتْ

٣ — وقال ايليا أبو ماضي [٣] :

فقال ما أنت ذو جنونْ وإنما أنتَ ذو وفاءْ
فإن لبنانَ ليس طوداً ولا بلاداً ، لكِنْ سماءْ

٤ — وقال أيضاً [٤] :

فلا تحزنوا أنكم ساهرونْ فسوفَ تنامونَ ملءَ الجفُونْ
ستتكئونَ مع الأنبيــاءِ تُظللكم وارفاتُ الغُصُونْ

* * *

---

(١) الشوقيات ، (المراثي) ج ٣ ص ٩٢ .

(٢) شرح ديوان صريع الغواني ، ص ٣٠٨ .

(٣) الخمائل (بروكلن ، ١٩٤٠) ص ٩٩ من قصيدة : « الشاعر في السماء » .

(٤) نفس المصدر ، ص ١٠٠ من قصيدة : « كلوا واشربوا » .

٥ — وقال المتنبي مهنئاً سيف الدولة بعيد الفطر (١) :

الصومُ والفطرُ والأعيادُ والعُصُرُ ... منيرةٌ بك حتى الشمسُ والقمرُ
تُري الأهلةُ وجهاً عمَّ نائلُهُ ... فما يُخصُّ به من دونها البشرُ
ما الدهر عندك الا روضةٌ أُنُفٌ ... يا مَن شمائله في دهره زَهَرُ
ما ينتهي لك في أيامه كرمٌ ... فلا انتهى لك في أعوامه عمُرُ

٦ — وقال الشريف المرتضى (٢) :

كره الموتَ في النزال عزيزاً ... فانثنى هارباً فماتَ ذليلا
والجبالُ الاني اعتصمن على ... كلِّ قريعٍ جعلتَهنَّ سهُولا

٧ — وقال أيضاً (٣) :

وشاهقةٍ حماها مبتنيهـا ... وطوَّلها حذاراً أن تُنالا
تراها تستدق لمنْ عـلاها ... كأنَّ بها ، وما هزلتْ ، هُزالا
وقُلَّتُها تَمَسَّ الأفقَ حتى ... تقدّرُها بخدِّ الشمسِ خالا

٨ — وقال أبو العلاء المعري (٤) :

عليك بفعل الخير لو لم يكن له ... من الفضل الاّ حسنهُ في المسامعِ
لعمرك ما في عالم الأرض زاهدٌ ... يقيناً ولا الرهبانُ أهل الصّوامعِ

٩ — وقال كذلك في « اللزوميات » (٥) :

هي الدار ماحالت لعمري عهودُها ... ولا افتقدتْ من زيها غيرَ ناسها

---

(١) ديوان أبي الطيب المتنبي بشرح أبي البقاء العكبري المسمى « بالتبيان في شرح الديوان » ، طبعة مصطفى السقا وابراهيم الابياري وعبد الحفيظ شلبي (مصر ، ١٩٣٦) ج ٢ ص ٩٧
(٢) عبد الرزاق محيي الدين : أدب المرتضى ، ص ٢٥٨ .
(٣) نفس المصدر ، ص ٢٥٧ .
(٤) ج ٢ ص ٨٢ .
(٥) ج ٢ ص ٣٣ .

فكم حلّها من ضيغمٍ في عرينه   وكم سكنتْها ظبية في كِناسِها

١٠ ــ وقال أيضاً [١] :

لا تلبس الدنيا فإن لباسَهـــا   سَقمٌ وَعرّ الجسمَ من أثوابها
أنا خائفٌ من شرهـــا متوقعٌ   إكآبَها لا الشّربَ من أكوابها
فلتفعل النفسُ الجميـــلَ لأنه   خيرٌ وأحسنُ لا لأجلِ ثوابها

اقرأ الأمثلة العشرة المبينة أعلاه وأعد قراءتها مرهِفاً السمع لموسيقى قافيتها تجد ان الجمال الموسيقي للقوافي يتزايد بشكل تصاعدي من القافية المقيدة التي تتغير فيها حركة التوجيه (حركة الحرف الذي يسبق الروي الساكن) إلى التي تراعى فيها هذه الحركة كما في بيتي مسلم بن الوليد ثم تزداد موسيقية القافية المقيدة بوجود الردف الفأكان أو واواً أو ياءً . وتوازي القافية المقيدة المردفة إن لم تزد عليها جمالاً . القافية المطلقة التي لا ردف فيها ولا تأسيس .

وعندما تصل الى أبيات الشريف المرتضى تجد أن القافية مردفة تارة بالياء وأخرى بالواو في « ذليلا » و « سهولا » كما انها حُلِّيت بألف الاطلاق فزادت من موسيقاها .

اقرأ المثال السابع يتبين لك أن القافية المرذفة بالألف أجمل من تلك التي تتناوب فيها الواو والياء كردفين .

على ان أجمل ما يمكن أن تصل اليه القافية العربية هي عندما تكون مردفة بالألف أو مؤسسة وفيها وصل ناتج عن إشباع حركة الروي أو اضافة هاء الوصل ولا سيما اذا جاءت بعدها الف الإطلاق كما في قافيتي : « المسامع ، والصوامع » ، ثم في : « ناسها وكناسها » وأخيراً في : « أثوابها ، وأكوابها ، وثوابها » على التوالي .

---

(١) ج ١ ص ١١٤ .

ويلاحظ أن العين والهمزة والسين هي أجمل حروف القافية العربية وتليها الكاف والحاء والهاء والتاء ، والدال والباء ، والميم والراء والنون واللام على التوالي . والكاف جميلة في القافية ولا سيما اذا جاءت وصلاً كما في قول شوقي في قصيدة « البحر الابيض المتوسط »[1] :

أيّ الممالك أيّهـا في الدهر ما رفعتْ شراعَكْ
يا أبيض الآثـار والصـ ـفحاتِ ضيّعَ مـن أضاعَكْ

وفي قصيدة « باريس »[2] :

جُهد الصبابة ما أكابد فيكِ لو كان ما قد ذقته يكفيكِ

وفي قصيدته التي مطلعها[3] :

رُدَّتِ الروحُ على المضنى معكْ أحسنُ الأيامِ يومٌ أرجعكْ

خلاصة البحث

بوسعنا أن نرتب الجمال الموسيقي للقافية العربية بشكل تصاعدي على الوجه الآتي :

(١) أقل القوافي موسيقية هي القافية المقيدة التي لا يلتزم فيها الشاعر حركة توجيه ثابتة أي فيها ما يُعرف بسناد التوجيه ، وهي على هذا تعتمد على موسيقى الروي وحده .

(٢) وتليها في السلّم الموسيقي القافية المقيدة التي فيها حركة توجيه ثابتة أي انها خالية من سناد التوجيه .

(٣) واعلى منها في السلم القافية المقيدة المردفة بواو أو ياء أو بكليهما

---

(١) الشوقيات : (باب الوصف) ج ٢ ص ١٨
(٢) نفس المصدر ، ص ٨٠ .
(٣) نفسه ، ص ١٣٠ .

على التناوب أو القافية المقيدة المؤسسة .

(٤) واعلى منها القافية المطلقة غير المردفة .

(٥) وفوقها القافية المطلقة المردفة بواو أو ياء أو بكليهما على التناوب .

(٦) واعلى منها القافية المطلقة المردفة بألف .

(٧) وفوقها القافية المردفة أو المؤسسة الموصولة بهاء أو كاف أو حرف مد .

(٨) وفوق هذه جميعاً – بطبيعة الحال – قافية لزوم ما لا يلزم المردفة أو المؤسسة والموصولة بمد أو بهاء تليها الف الخروج [1] .

التمرين الثامن

رتب القوافي التالية ترتيباً تنازلياً بادئاً بأجملها ومنتهياً بأقلها موسيقية مبيناً الأسباب لترتيبك هذا (*) :

١ – أعلى الممالك ما كرسيُّه الماءُ	وما دعامته بالحقّ شمّاءُ
٢ – حفّ كأسَها الحببُ	فهي فضـــة ذهبُ
٣ – مـــال واحتجبْ	وادعـــى الغضبْ
٤ – أنا من بدّل بالكتب الصحابا	لم أجد لي وافياً إلا الكتابا
٥ – آذار أقبلَ قم بنا يا صاحِ	حيِّ الربيعَ حديقةَ الأرواحِ

---

(١) والى ذلك فقد قسم ابو العلاء القوافي الى ثلاثة أقسام : الذلل والنفر والحوش ، فالذلل ما كثر على الالسن ؛ والنفر ما هو اقل استعمالا كالجيم والزاي ؛ والحوش اللواتي تهجر فلا تستعمل .

(*) مصادر الأبيات : الشوقيات ، ج ٢ . (١) ص ٦ من قصيدة « شكسبير » . (٢) ص ٩ « أثر البال في البال » (٣) ص ١٤ « مرقص » (٤) ص ١٨ « تحلية كتاب » (٥) ص ٢٢ « الربيع ووادي النيل » مهداة الى هول كين الكاتب الروائي الشهير .

٦ – كنيسةٌ صارت إلى مسجدِ هديةُ السيّدِ للسيّدِ

٧ – يا غابَ بولون ولي ذِمَمٌ عليك ولي عهودْ

٨ – يا ملكاً تعبّدا مصاباً موحّدا

٩ – سنونٌ تعادُ ودهرٌ يُعبدُ لعمرك ما في الليالي جديدْ

١٠ – مرحباً بالربيع في ريعانهْ وبأنواره وطيبِ زمانهْ

١١ – جعلتُ حُلاها وتمثالَها عيونَ القوافي وأمثالها

١٢ – شيعتُ أحلامي بقلبٍ باكِ ولممتُ مِن طُرُقِ المِلاحِ شباكي

١٣ – السحرُ من سُودِ العُيون لقيتُهُ والبابليّ بلحظهن سُقيتُهُ

١٤ – يا نائح (الطلح) أشباهٌ عوادينا نشجى لواديك أم نأسى لوادينا ؟

---

(٦) ص ٢٥ «مسجد أياصوفيا» . (٧) ص ٢٧ «غاب بولونيا» وهو متنزه مشهور في باريس . (٨) ص ٢٨ «المرأة العثمانية» . (٩) ص ٢٩ «الهلال» . (١٠) ص ١٨٩ «مطلع القصيدة التي القيت في دار الاوبرا الملكية في حفلة افتتاح مؤتمر تكريمه الذي انعقد فيها» . (١١) ص ١٨٣ «تمثال نهضة مصر» . (١٢) ص ١٧٧ «زحلة» . (١٣) ص ١٤٩ «لبنان» . (١٤) ص ١٠٣ «أندلسية» نظمها في منفاه باسبانيا وفيها يحن لوطنه ويصف كثيراً من مشاهده ومعاهده . والطلح واد بظاهر اشبيلية كان ابن عباد شديد الولع به ، والعوادي : المصائب .

« أنواع القافية حسب حركاتها »

١ – الفقر خيرٌ من سؤال البخيلْ

٢ – سمعت بأذني رنة السهم في قلبيْ

٣ – يا لـــه ذرعاً منيعاً لوْ جـَمـَــدْ

٤ – سل في الظلام أخاك البدر عَنْ سَهَرِيْ

٥ – زلَّتْ بهِ الى الحضيْضِ قدَمُهْ

تأمل القوافي الخمس في الأمثلة المدرجة في أعلاه تجد ان السكونين اللذين يحدان القافية من يمين وشمال يأخذان في التباعد تدريجاً ، فبعد أن كانـــا متجاورين بلا فاصل في لفظة « البخيْلْ » التي تمثل القافية المقيدة إذا بهما ينفصلان عن بعضهما البعض بحرف واحد في لفظة « قلْبيْ » وبحرفين في عبارة : « لوْ جمَدْ » وبثلاثة احرف في عبارة عنْ سَهَرِيْ » وبأربعة في عبارة « الحضيْض قدمُهْ » ، وبهذا تجد أن هناك خمسةَ أنواع من القوافي فيما لو أُخذت بحسب حركاتها وهي :

أولاً : ذو السكونين غير المفصولين بحركة ويعرف « بالمترادف » كما في « بخيْلْ » ں – ه

ثانياً : ذو السكونين المفصولين بحركة واحدة ويُعرف « بالمتواتر » كما في « قلْبيْ » – –

ثالثاً : ذو السكونين المفصولين بحركتين ويُعرف « بالمتدارك » كما في « لوْ جـَمـَدْ » – ں –

رابعاً : ذو السكونين المفصولين بثلاث حركات ويُعرف « بالمتراكب »
كما في « عَنْ سَهرِيْ » ـ ں ں ـ

خامساً : ذو السكونين المفصولين بأربع حركات ويُعرف « بالمتكاوس »
كما في « الحضيْضِ قَدَمُهُ » ـ ں ں ں ـ

خلاصة البحث

القوافي بحسب عدد الحروف المتحركة الّتي تفصل بين ساكنيْها اللذين يؤلفان حديها خمس : المترادف والمتواتر والمتدارك والمتراكب والمتكاوس وتبدأ بانعدام أي حرفٍ يتوسط الساكنين وتنتهي بوجود أربعة أحرف متحركة على التوالي (*) .

(*) يجب أن يلاحظ ان ضروب البحر الواحد هي الّتي تحدد القافية الّتي تقع فيها وليست القافية هي الّتي تحدد الضروب .

« أنواع القافية حسب حروفها »

المقيـــدة

١ – ليت هنداً أنجزتنا ما تعدْ وشفتْ أنفسنا ممـــا تجدْ

٢ – نسيَ الكنار نشيدَهُ فتعالَ كي ننســى الكنارْ
وليقذفنَّ بـــه الملالُ من القصور إلى القفـــارْ

٣ – يضوع السنا حولكم بالشذا وتجري الطلا أنهراً وعُيُونْ
كذا وعدَ اللهُ أهلَ التُّقى وأنتم همُ أيها المتعَبونْ

٤ – وجاء بعد الأبله المسترِيبْ الألمعيُّ العبقريُّ اللبيبْ

٥ – يا ساحراً مـــا كنت أعـ رفُ قبله في الناسِ ساحِرْ

* * *

المطلقـــة

٦ – إلى كم تُجيل الطرف والدار بلقعُ أما شغلت عينيك بالجزع أدمعُ

٧ – عاتبتُ لو أجدى العتابُ وخطبتُ لو نفع الخطابُ

٨ – الآن طاب الشدوُ والتغريدُ وحلا لمنشي المكرمات نشيدُ
طاب الورود ولم أكن بمؤمِّلٍ من قبل هذا أن يطيبَ وُرُودُ

(*) مصادر الابيات : (١) لعمر بن أبي ربيعة (٢) لايليا أبي ماضي ، الخمائل ، ص ٥٩ (٣) نفسه ، ص ١٠١ (٤) نفسه ، ص ١٩٠ (٥) محمد عبد المنعم خفاجي : « الشعر العربي ، أوزانه وقوافيه » ١٠١ (٦) ديوان الكاظمي ، مطبعة ابن زيدون ، الطبعة الاولى ، ١٩٤٠ ، ص ٤٦ (٧) نفسه ، ص ٧٧ « في الفخر » (٨) نفسه ، ص ٣١

٩ — ما شئتَ بالغ باجتنابكْ　　واحرم محبّك من خطابِكْ

١٠ — هل بعد ذكر الحبيب ذكرى　　أحلى لدى ذي الجوى وأمرى

وهل سوى القلب حين يصبو　　تأتيه رسلُ الغرام تترى

١١ — طالما أرسلَ الحديثَ شجُونا　　مرسلُ الدمع في الديار سخينا

١٢ — أسَرَتْ حشاك غزاتها　　وتعاورتْكَ غُواتُها

١٣ — قضتْ نسماتُ المجدِ أن تتنسموا　　أريجَ المُنى في لافحاتِ السمائم

ومن لم ينلْ في يقظة العزمِ قصدَهُ　　فإنّ المُنى أضغاثُ أحلامِ نائم

١٤ — هي النفسُ أغشى في رضاها المعاطبا　　وأحملُ منها بينَ جنبيّ قاضبا

١٥ — فلا يغررك لينُ مُلابِسيها　　فهُمْ كالنارِ تحرقُ لامسيها

تأمل الأبيات الخمسة عشر تجد القوافي تبدأ مقيدة غير مردفة بالألف أو الواو أو الياء كما في « تَعِدْ » و « تَجِدْ » ثم تصبح مردفة بالألف كما في « الكنارْ » و « القِفارْ » ومردفة بالواو كما في « العيونْ » و « المتعبونْ » ومردفة بالياء كما في « المستريبْ » و « اللبيبْ » ومؤسسة في « ساحِرْ » .

ثم تتحول القوافي إلى قوافٍ مطلقة (ابتداء من رقم ٦) بادئة بقافية مطلقة غير مردفة ولا مؤسسة: « بلقعُ ، أدمعُ » ثم تصبح مردفة بالألف : « العتابُ ، الخطابُ » وتغدو مردفة بالياء والواو بالتناوب في : « التغريدُ ، نشيدُ ، ورودُ » وتصبح مردفة بالألف موصولة بالكاف في : « اجتنابكْ وخطابكْ » . وهي موصولة بالألف دون ردف في : « ذكرى وامرى

---

(٩) نفسه ، ص ٨٣ . (١٠) نفسه ، ص ١٢٢ « ما الشعر إلا ذائب فكر » (١١) نفسه ، ص ١٣٥ « أنين وحنين » (١٢) نفسه، ص ٣١٦ « تباريح » (١٣) نفسه ، ص ١١٠ « حرب الحياة الباقية » (١٤) ديوان الرصافي ، شرح مصطفى السقا ، الطبعة الثالثة ، القاهرة ، ١٩٤٩ ، ص ٤٣٢ « تجاه الريحاني ، هي النفس » (١٥) نفسه ، ص ١١٩ « إيقاظ الرقود »

وترى » ومردفة بالواو والياء مع ألف اطلاق في : « شجونا » و « سخينا » ومردفة بالألف وموصولة بالهاء مع ألف خروج في : « غزاتها وغواتها » .

ثم تجد القافية مؤسسة موصولة بمد (رقم ١٣) وذلك في لفظتي « السمائم » و « نائم » ، إلا أنها مؤسسة مع ألف اطلاق في « المعاطبا وقاضبا » ومؤسسة موصولة بالهاء مع الف الخروج في : « ملابسيها ولامسيها » .

وعلى ذلك يمكننا أن نقول إن أنواع القوافي حسب حروفها هي كما يلي :

(١) مقيدة غير مردفة .

(٢) مقيدة مردفة بألف .

(٣) مقيدة مردفة بواو أو بياء أو بكليهما .

(٤) مقيدة مؤسسة .

(٥) مطلقة غير مردفة ولا مؤسسة وموصولة بالمد وقد تلحقها ألف (كما في رقم ١٠) .

(٦) مطلقة مردفة بألف وموصولة بالمد .

(٧) مطلقة مردفة بياء أو واو أو بكليهما وموصولة بالمد وقد تلحقهما ألف إطلاق (كما في رقم ١١) .

(٨) مطلقة مردفة بألف أو واو أو ياء وموصولة بهاء أو بكاف مع ألف خروج .

(٩) مطلقة مؤسسة وقد تلحقها الف اطلاق (كما في رقم ١٤) .

(١٠) مطلقة مؤسسة وموصولة بهاء وقد تلحقها ألف خروج (مع وجود لزوم ما لا يلزم ، كما في رقم ١٥).

خلاصة البحث

القوافي حسب حروفها مقيدة غير مردفة أو مقيدة مردفة بألف أو

واو أو ياء أو مؤسسة ومطلقة غير مردفة ولا مؤسسة أو مردفة بألف أو ياء أو واو أو مردفة موصولة بمد أو بهاء أو مؤسسة غير موصولة بمد أو بهاء أو مؤسسة موصولة بمد أو بهاء وقد تلحقها الف الخروج .

التمرين التاسع

سَمِّ القوافي الآتية حسب حركاتها أولاً وحسب حروفها ثانياً (*) :

١ ـ وكأنّما تلك المظلـــة هالة وجهُ الإمام يُضيء فيها كالقمرْ

٢ ـ قل للإمام: علام حَبْسُ وليّكُم ؟ أوْلُوا جميلَكُمُ جميلَ وَلائهِ

٣ ـ يومُ النوى ليس من عُمْري بمحسوبِ
ولا الفراقُ إلى عيشي بمنسوبِ

٤ ـ أضحتْ ثغور النصر تبسم بالظفرْ وغدتْ خيولُ النصر واضحةَ الغُررْ

٥ ـ كنْ عاذري في حُبّهم، لاعاذلي يا فارغاً عن شغلِ قلبي الشاغلِ

٦ ـ لقد بسط الإحسانَ والعدلَ في الأرضِ
إمامٌ بحكم الله في خلقـــهِ يقضي

٧ ـ رَسْمٌ عليَّ لذلك الرسمِ أنّي أقاسمه ضنى الجسمِ

٨ ـ أعيذكم أن تغفلوا عن أمورهِ وأن تتركوه نُهبةً لمغيرهِ
عفا اللهُ عنكم قد عفا رسمُ وُدّكم خلعتم على عهدي دِثارَ دُثُورهِ

(*) مصدر الأبيات : (١) عماد الدين الاصبهاني الكاتب : « خريدة القصر وجريدة العصر » من مطبوعات المجمع العلمي العراقي ، القسم العراقي، الجزء الأول ، تحقيق محمد بهجة الأثري والدكتور جميل سعيد (بغداد ، ١٩٥٥) ص ٣٦ من المقدمة (٢) نفس المكان (٣) نفس المصدر ، ص ٣٧ من المقدمة (٤) نفس المصدر ، ص ٣٦ من الكتاب (٥) نفسه ، ص ٤٠ (٦) نفسه، ص ٤٣ (٧) نفسه ، ص ٤٨ (٨) نفسه ، ص ٥٦

٩ ـ مقصودُهُ أعصي الهوى وأطيعُهُ هذا ، لعمر هواك ، لا أسطيعُهُ
يا عِزَّهُ لو لم يعز عـزاؤُهُ يا ذُلَّهُ إنْ لم تُعِنْهُ دُمُوعُهُ
١٠ ـ أطاع دمعي ، وصبري في الغرام عَصَى
والقلبُ جُرِّعَ مِن كأسِ الهوى غُصَصَا
١١ ـ أصَحُّ عيُونِ الغانياتِ مريضُها وأفتكُ ألحاظِ الحسانِ غضيضُها
وقد طال فكري في خصورٍ ضعيفة
بأعباء ما في الأزر كيف نُهوضُها ؟
١٢ ـ قد آنَ بعدَ ظلامِ الشيبِ إبصاري
للشيبِ صبحٌ يُنـاجيني بإسـفارِ
١٣ ـ ما كانَ بالإحسانِ أولاكُمُ لو زرتُمُ من كانَ يهـواكُمُ
١٤ ـ إلى متى أنتَ في حِلٍّ وترحالِ تبغي العُلى والمعالي مهرُها غالي
١٥ ـ أخلفَ الغيثُ مواعيدَ الخُزامى فقفِ الأنضاء تستسقي الغماما
١٦ ـ أسلمني إلى الغرامِ والأرَقْ طيفٌ متى شاء على النأي طَرَقْ
١٧ ـ ما حاتِمٌ في كلامِ العُجمِ والعَرَبِ وما لهُ في ورودِ الماءِ من أربِ
١٨ ـ أرقتُ أكفُّ الدمعَ طوراً واسفحُ
وانضحُ خـدي تارة ثم أمسـحُ
١٩ ـ أيجني على مهجتي طرفُهُ ويخضبُ من دمهـا كفّهُ
٢٠ ـ سمح الخيالُ على النوى بمزارِ والصبح يمسحُ عن جبين نهارِ
٢١ ـ ألا أفْصَحَ الطيرُ حتى خطبْ وخفَّ له الغصنُ حتى اضطربْ
٢٢ ـ خذها اليك وإنها لنضـيرةٌ طرأتْ عليك قليـلةُ النُّظراءِ
حملت وحسبُكَ بهجةً من نفحةٍ عبَقُ العروسِ وخَجْلَةُ العذراءِ

---

(٩) ص ٦٠ و ٦١ (١٠) ص ٦٤ (١١) ص ٧١ (١٢) ص ٧٩ والإسفار : الاضاءة (١٣) ص ٨١ (١٤) ص ٩١ (١٥) ص ١١٠ (١٦) ص ١١٧ (١٧) ص ١٣٧ (١٨) « شعر ابن خفاجة » تحقيق وشرح كرم البستاني ، مكتبة صادر ، بيروت ، مطبعة المناهل ، ١٩٥١ ، ص ٢٩٤ (١٩) نفسه ، ص ٩٥ (٢٠) ص ٢٠٥ (٢١) ص ١٤ (٢٢) ص ٧ .

عيوب القافية

كالبيت أفرِدَ لا إيطاء يلحقُهُ   ولا سِنادَ ولا في البيت إقــواءُ

« اللزوميات »

– ١ –

الايطاء [١] :

(أ) قال النابغة الذبياني في قصيدة يرثي بها النعمان بن الحارث :

وواضعُ البيت في خرساءَ مظلمةٍ   تقيدُ العير لا يسري بها السّاري

لا يُخفضُ الرزق في أرضٍ ألمَّ بها   ولا يضِلَّ على مصباحِهِ السّاري

التضمين :

(ب) وقال بعض الشعراء :

أقول حين أرى كعباً ولحيتــه   لا بارك الله في بضع وستينِ

من السنينَ تمــلاّها بلا حسبٍ   ولا حياءٍ ولا قدرٍ ولا دينِ

– ٢ –

الاقواء [٢] :

(أ) وقال دريد بن الصِّمَّة :

دعاني أخي والخيلُ بيني وبينــه   فلما دعاني لم يجدني بقُعْدُدِ

---

(١) الايطاء من تواطؤ الكلمتين أي اتفاقهما وفيه يقول المعري في لزومياته :

وكأنما هــذا الزمان قصيدة   ما اضطر شاعرها الى إيطائها

(٢) وفيه يقول صاحب اللزوميات :

الدهر كالشــاعر المقوي. ونحن به   مثل الفواصل مخفوض ومرفوع

فطاعنتُ عنهُ الخيلَ حتى تنهنهتْ وحتى علاني حالكُ اللونِ أسودُ

الاصراف :

(ب) أرَيْتَكَ[1] إنْ منعت كلامَ يحيي أتمنعني على يحيي البكاء
ففي طرفي على يحيي سهادٌ وفي قلبي على يحيي البلاءُ

(ج) وحسيناً فلا نسيتُ حسيناً أقصدتْهُ[2] أسنّةُ الأعداء
غادروهُ بكربلاءَ صريعاً لا سقى الغيثُ بعده كربلاءَ[3]

- ٣ -

السناد :

(أ) سناد الردف :

اذا كنتَ في حاجة مرسلاً فأرسلْ حكيماً ولا تُوصِه
وإنْ بابُ أمرٍ عليك التوى فشاور لبيباً ولا تعصِه

(ب) سناد التأسيس :

يا دارَ ميّةَ اسْلمي ثُمّ اسلمي
فخندفٌ[4] هامة هذا العالمِ

(ج) سناد الاشباع :

يا نخلَ ذاتِ السدرِ والجراولِ[5]
تطاولي ما شئتِ أن تطاوَلي

---

(١) ومعناه أخبرني .

(٢) أقصده : طعنه فلم يخطئه .

(٣) البيتان لعاتكة بنت زيد بن عمرو بن نفيل .

(٤) المراد هنا القبائل القيسية لأنها من نسل خندف زوجة الياس بن مضر .

(٥) أي الحجارة والمقصود هنا مكة .

(د) سناد الحذو :

ألم تـر أنَّ تغلبَ أهـلُ عِزٍّ جبـالُ معاقلٍ مـا يُرْتَقَيْنا
شَرِبنا مـن دماءِ بـني تميمٍ بأطـرافِ القنا حتى رَوِيْنـا

(هـ) سناد التوجيه :

أكما يَنْعتُني تبصـرنني عمـركنّ الله أمْ لا يقتصِدْ ؟
فتضاحكنَ وقد قلنَ لهـا حسنٌ في كلّ عينٍ مَنْ تَوَدّ !

– ١ –

(أ) يمثل بيتا النابغة عيباً في القافية يُعرف « بالإيطاء » ومعنى ذلك أن الكلمة الأخيرة في البيت الأول قد تكررت في نهاية البيت الثاني لفظاً ومعنى ، ولا يعد ايطاءً فيما لو اتفق اللفظ واختلف المعنى أو جاءت نفس الكلمة لفظاً ومعنى بعد سبعة أبيات لأنها تُعتبر إذ ذاك كما لو كانت في مفتتح قصيدة جديدة .

ومن نمط اتفاق اللفظ واختلاف المعنى مما لا يدخل في باب الايطاء قول الشاعر :

لو أنَّ مـا نتمنى يكون منا بطاقَهْ
أهديتُ جنّةَ وردٍ وما رَضيتُ بطاقَهْ
لكنّني مِنْ دمـائي نظمتُ هذي البِطاقَهْ[1]

(١) وقد اخرج بعضهم من باب الايطاء كذلك « تكرار الكلمة لا مرة واحدة بل عدة مرات ، اذا كان ذلك لخصوصية يقتضيها المقام كما في قصيدة محمود بيرم التونسي في «المجلس البلدي » ومنها :

ولم اذق طعم قدر كنت طابخها الا اذا ذاق قبلي المجلس البلدي
كأن أمي – بل الله تربتها – اوصت فقال اخوك المجلس البلدي
يا بائع الفجل بالمليم واحدة كم للعيال ، وكم للمجلس البلدي

(راجع العوضي الوكيل : « الشعر بين الجمود والتطور » ، المكتبة الثقافية ، ١٩٦٤ ص ٦٣ – ٦٤) .

(ب) وفي البيتين التاليين لبيتّي النابغة نجد عيباً آخر من عيوب القافية يُعرف «بالتضمين» وهو تعلق نهاية البيت الأول ببداية البيت الثاني. ومن نمط التضمين أيضاً قول النابغة:

وهم وردوا الجفار على تميمٍ وهم أصحاب يوم عكاظ إنّي
شهدتُ لهم مواطنَ صادقاتٍ شهـــدن لهم بصدق الوُدّ مني

- ٢ -

لنمعن النظر في المجموعة الثانية من الأمثلة، قسم (أ)، نجد اختلافاً في المجرى «حركة الرويّ» فهو تارة كسر وتارة ضم، وهذا الاختلاف بين الكسر والضم يحدث شيئاً من النشاز يُعرف «بالاقواء». (١)

ونجد في المثالين التاليين (ب) و (ج) عيبين أبشع من سابقهما، الأول اختلاف بين الفتح والضم والثاني بين الفتح والكسر وكلاهما أعظم من الاختلاف بين الضم والكسر، ويُعرف هذان العيبان «بالاصراف» وان هو في الحقيقة إلا لون من الاقواء.

---

(١) والخبر المشهور في هذا للنابغة وقد عيب عليه قوله: «وبذاك خبرنا الغراب الأسود» فلما لم يفهمه أتي بمغنية فغنته:

من آل مية رائح او مغتدي عجلان ذا زاد وغير مزود

ومدت الوصل وأشبعته ثم قالت:

وبذاك خبرنا الغراب الأسود

ومطت واوالوصل، فلما احسه عرفه واعتذر منه وغيره - فيما يقال - إلى قوله:

«وبذاك تنعاب الغراب الأسود».

وقال: «دخلت يثرب وفي شعري صنعة، ثم خرجت منها وانا أشعر العرب» كذا الرواية. واما ابو الحسن فكان يرى ويعتقد ان العرب لا تستنكر الاقواء، ويقول: قلت قصيدة الا وفيها الاقواء، ويعتل لذلك بان يقول: إن كل بيت منها شعر قائم برأسه، وهذا الاعتلال منه يضعف ويقبح التضمين في الشعر (ابن جني: الخصائص، ج ١ ص ٢٤٠).

-٣-

إذا استعرضت الأمثلة الباقية وجدت انها تتضمن عيوباً تتعلق بحروف وحركات تسبق الرويّ فهي تُعرف جميعاً بلفظة « السناد » وأولها « سناد الردف » وذلك عندما يكون الروي في بيت « مردوفاً » أي مسبوقاً بحرف لينٍ وفي بيت آخر من نفس القصيدة غير مردوف أي غير مسبوق بحرف لين .

وفي المثال (ب) نجد سناد التأسيس فلفظة « اسلمي » غير مؤسسة في حين ان لفظة « العالم » مؤسسة ، أي فيها الف تأسيس تسبق حرفي الروي والدخيل .

وفي المثال (ج) لون آخر من السناد يسمى « سناد الإشباع » ومعنى ذلك اختلاف حركة الدخيل من كسر إلى فتح وذلك في لفظتي « الجراوِلِ » و « تطاوَلي » فالدخيل هنا « الواو » وحركته في البيت الأول كسر وفي الثاني فتح . ومع أنَّ « الدخيل نفسه لا يلتزم » فان « حركته يجب أن تلتزم » .

وفي المثال (د) سناد آخر هو « سناد الحذو » أي اختلاف حركة ما قبل الردف . ففي لفظة « يُرْتَقَيْنا » القاف (وهي الحرف ما قبل الردف) مفتوحة في حين أن الواو (الحرف ما قبل الردف) في البيت الثاني مكسورة فاصبحت الياء الأولى على هيئة حرف صامت بينما انقلبت الياء الثانية إلى حرف مد .

وفي المثال (هـ) سناد يطلق عليه اسم « سناد التوجيه » أي اختلاف حركة ما قبل الروي في القافية المقيدة،على أن هذا ليس بعيب عند الأخفش وقسم غير قليل من أكابر الشعراء وإن بدا كنشاز طفيف في الأذن .

خلاصة البحث

عيوب القافية قسمان : قسم يتعلق بالروي وقسم بما قبل الروي[1].
فعيوب الروي أربعة :

١ ـ الايطاء : وهو اعادة كلمة الروي لفظاً ومعنى لا لفظاً فحسب ، وبدون وجود فاصلة بمقدار سبعة أبيات .

٢ ـ التضمين : اعتماد آخر البيت الأول على مستهل البيت الذي يليه مما يسبب انعدام استقلال البيت كوحدة قائمة بذاتها ، أما إذا كان البيت الثاني تفسيراً للأول وايضاحاً اه فليس هذا بعيب .

٣ ـ الاقواء : وهو اختلاف المجرى بضم وكسر (٢) وهو أهون من الاصراف .

---

(١) وقد نظم بعضهم عيوب القافية في بيتين فقال (من الطويل) :

عيوب قوافي الشعر يا صاح سبعة ... على فهم معناها توكل على الكافي
سـناد واكفاء واقـوا اجازة ... وخامسها الايطا وتضمين اصراف

والاكفاء اختلاف الروي بحروف متقاربة المخارج ، نحو قول الشاعر (من مشطور السريع) :

بنات وطاء على خد الليـل ... لا يشتكين عملا مـا اتقين

والاجازة اختلاف الروي بحروف متباعدة المخارج ، كقول الشاعر (من الطويل) :

الا هل ترى ان لم تكن أم مالك ... بملك يدي ان الكفاء قليل
رأى من خليليه جفـاء وغلظة ... اذا قام يبتـاع القلوص ذميم

(٢) هناك تعليق طريف لابن جني في الخصائص (ج ١ ص ٨٤) اذ يقول : الا ترى أن العناية في الشعر انما هي بالقوافي لانها المقاطع ، وفي السجع كمثل ذلك ، نعم وآخر السجعة والقافية اشرف عندهم من أولها ، والعناية بها أمس ، والحشد عليها أوفى واهم ، وكذلك كلما تطرف الحرف في القافية ازدادوا عناية به ، ومحافظة على حكمه .

الا تعلم كيف استجازوا الجمع بين الياء والواو ردفين نحو سعيد وعمود ، وكيف استكرهوا اجتماعهما وصلين نحو قوله : « الغراب الاسودو » مع قوله « أو مغتدي » وقوله : « في غدي » وبقية قوافيها ، وعلة جواز اختلاف الردف وقبح اختلاف الوصل هو حديث التقدم والتأخر لا غير .

٤ ــ الاصراف : وهو اختلاف المجرى بفتح وكسر أو بفتح وضم وهو اقبح من الإقواء لتقارب مخرج الضمة والكسرة في الحالة الأخيرة.

أما عيوب ما قبل الروي فخمسة :

١ ــ سناد الردف : وذلك بأن يكون بيت مردوفاً وآخر بدون ردف.

٢ ــ سناد التأسيس : وذلك بأن يكون بيت مؤسساً وآخر بدون تأسيس.

٣ ــ سناد الاشباع : وذلك باختلاف حركة الدخيل من بيت الى بيت.

٤ ــ سناد الحذو : وذلك باختلاف حركة ما قبل الردف فيغدو حرف اللين في بيت أشبه بالحرف الصامت وفي آخر حرف مدّ.

٥ ــ سناد التوجيه : وهو اختلاف حركة ما قبل الروي في القافية المقيدة بالسكون ؛ وقد اختلف العروضيون في اعتباره سناداً (أي عيباً) وأجازوا للشاعر أن يقول في قصيدة واحدة : فَعَلْ ، فَعُلْ ، وينفعِلْ.

التمرين العاشر

هل تجد عيباً في القوافي الآتية ولماذا ؟

١ ــ قال ابن هانىء الاندلسي :

وهب الدهر نفيساً فاستردّ ربما جاد لئيمٌ ، فحسَدْ

(١) ديوان ابن هاني (٩٣٧ – ٩٧٢ م) ، تحقيق وشرح كرم البستاني (مكتبة صادر ، بيروت ١٩٥٢) ص ٣٦٧ من قصيدة : « وهب الدهر نفيساً فاستَرد » ، والشنشنة : الخلق والعادة ، وفي البيت تضمين للمثل المشهور : شنشنة أعرفها من اخزم ، والقول لأبي اخزم الطائي ، وكان له ابن عاق يقال له اخزم فمات وخلف بنين فوثبوا على جدهم أبي أخزم وادموه فقال :

ان بني ضرجوني بالدم شنشنة أعرفها من أخـــزم

يعني انهم أشبهوا أباهم في العقوق ، فذهب قوله مثلا.

انها شِنشنة من أخزمٍ   قلما ذُمَّ بخيلٌ فحُمِـد

٢ – وقال محمود سامي البارودي :

لا ترهبي قول الوشاة فانهم   قد أحسنوا في القول حين أساءوا
زعموكِ شمساً لا تلوح بظلمةٍ   ولقولهم عندي يـدٌ بيضاءُ

٣ – وقال البحتري :

وفي يوم منْويلٍ وقد لمس الهدى   بأظفاره أو همَّ أن يتناولا
دفعت عن الإسلام ما لو يصيبه   لما زال شخصاً بعدها متضائلا

٤ – وقال أيضاً :

وهل يتكافا الناس شتى خلالهم   وما تتكافا في اليدين الأصابعُ
يبجّلُ اجلالاً ويكبر هيبةً   أصيلُ الحجى فيه تُقى وتواضُعُ

٥ – وقال ابن الرومي :

لولا فواكه ايلولٍ اذا اجتمعت   من كل نوع ورقّ الجوّ والماءُ

---

(٢) ديوان محمود سامي البارودي (شرح محمود الامام المنصوري أحد علماء الازهر) ج ١ ص ١١ البيتان الثالث والرابع .

(٣) ديوان البحتري : (طبعة رشيد عطية ، بيروت ، المطبعة الادبية ، ١٩١١) ج٢ ص ٧١١ البيتان الثاني والثالث من أسفل الصفحة وهما من قصيدة يمدح بها محمد بن يوسف .

(٤) نفس المصدر ، ج١ ص ٧٢ البيتان التاسع والعاشر من أعلى الصفحة وهما من قصيدة يمدح فيها الفتح بن خاقان .

(٥) ديوان ابن الرومي (شرح الشيخ محمد شريف سليم ، مطبعة الهلال ، مصر ، ١٩١٧) ج ١ ص١ . وما حفلت : أي لم تبال . وهائلة من هال بمعنى افزع أو من هال التراب بمعنى طرحه . والجالين تثنية جال بمعنى الجانب . وغبراء لونها لون التراب . يعني بقعة الارض التي ينهال جانباها بالتراب . ومعنى البيت : اذن لا ابالي متى ادفن . والبيتان هما من مستهل قصيدته في « شهر ايلول وما فيه من المتعات » .

إذاً لما حفلت نفسي متى اشتملت علي هائلة الجـالين غبراءُ

٦ ـ وقال حسان بن ثابت :

لا بأس بالقوم من طول ومن قصر
جسم البغال وأحـلام العصافيرِ
كأنهم قصب جوف أسافله مثقب نفخت فيه الأعاصيرُ

٧ ـ وقال ابن زمرك :

يا جـيرة عهدهم كريمْ وفعلهم كله جميـلْ
لا تعذلوا الصب إذ يهيمْ فقبلـه قد صبا جميـلْ

٨ ـ وقال أبو عبد الله محمد الرصافي :

قالوا وقد اكثروا في حبه عذلي : لو لم تهم بمذال القدر مبتذلِ
فقلت : لو كان أمري في الصبابة لي
لاخترت ذاك ، ولكن ليس ذلك لي

٩ ـ وقال أبو جعفر بن سعيد :

مولاي ، في أي وقتٍ أنال في العيش راحَهْ ؟
إن لم انلهـا وعمري ما إنْ أنـار صباحُهْ
وللمـلاح عيون تميل نحو الملاحَهْ
وكاس راحيَ ما إن تمـلّ منيَ راحَهْ

---

(٦) الحاشية الكبرى للدمنهوري ، ١٧١

(٧) مختارات من الشعر الاندلسي ، جمع وتحقيق الدكتور أ . ر . نيكل ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ١٩٤٩ ، ص ٢١٦ .

(٨) نفس المصدر ، ص ١٩٢

(٩) نفس المصدر ، ص ١٨٧

١٠ ــ وقال ابن هانيء الاندلسي :

قولا لمعتقل الرمح الرديني ّ والمرتدي بالــرداء الهندواني ّ

. . . .

كل السيوف اللواتي جردت كذب وهو المجرد للسيف الحقيقي ّ

. . . .

ما كنت احسب ان الدهر يزلف لي
بخاتم ، في الليــالي ، غير طائي ّ

١١ ــ وقال بعض الشعراء :

بعادك آلامٌ وقربك آلامُ وعيشيَ بين القرب والبعد أوهامُ
إذا غبتِ عنّي فالحياةُ مواجِـعٌ تؤرقني فيها شجونٌ وأوهامُ

١٢ ــ وقال أحدهم :

يا حبيبي ههنا أشدو غنــاءَ
ههنا ذكرى الأماني والوفــاءِ

١٣ ــ وقال بعضهم :

الدّجى قد جاءَ والليلْ
لا ترى في أمسه العينْ

---

(١٠) ديوان ابن هاني، ص ص ٣٣٥،٣٤١ و٣٤٢ من قصيدة « علوي الرأي وائلي الاصل» يمدح فيها أبا الفرج الشيباني ، والابيات من بحر البسيط (مقطوع الضرب) .

(١١) محمد عبد المنعم خفاجي : « الشعر العربي ، أوزانه وقوافيه » الطبعة الأولى ، مصر ، ١٩٤٨ ، ص ص ١٠٤ و ١٠٥ و ١٠٦ .

١٤ ــ وقال الآخر :

أنا أشقى وحرام أنْ أرى ... لذة النوم على العين حــراما
انا افديها بروحي راضياً ... ولتعش للحب في الدهر جمالا

١٥ ــ وقال غيره :

أشرقتْ مثل ابتسامات المنى
المنى الضاحكة اللاتي أحبّ

١٦ ــ محمد ساد الناس كهلاً ويافعاً ... وساد على الاملاك أيضاً محمد
محمد كل الحسن من بعض حسنه ... وما حسن كل الحسن الا محمد
محمد ما أحلى شمائله ومــا ... ألذّ حديثاً راح فيــه محمد

١٧ ــ امن عالم الاملاك انت ام إنسيٌ ... أبِنْ لي فقد أزرى بتمييزيَ العيٌ
أرى هيئة انسيةً غير أنه ... إذا أعمل التفكير فالجــرم علويٌ

١٨ ــ دعاني زهير تحت كلكل خالدٍ ... فجئتُ إليه كالعجول أبادِرُ
إلى بطلين ينهضان كلاهما ... يحاول نصل السيف والنصلُ نادرُ
فشُلّت يميني يوم أضرب خالداً ... ويمنعه مني الحديدُ المظاهــرُ

١٩ ــ ألم ترني رددتُ على ابن ليلى ... منيحتَهُ (١) فعجّلتُ الأداءَ
وقلتُ لشاته لما أتتنا ... رماكِ اللهُ من شاةٍ بداءِ

---

(١) المنيحة : الشاة التي تستعار للافادة من لبنها .

تمرين في ملء القوافي

زوّد الأبيات الآتية بالقوافي المناسبة من المجموعة المدرجة في أدناه ثم عد وقطّع بيتاً واحداً منها :

أودّعكم يا أهل بغداد والحشا ... على زَفَرَاتٍ ما ينين[1] من .....
وداعَ ضنىً[2] لم يستقلّ وإنما ... تحامل من بَعد العثارِ على .....
فبئس البديل الشامُ منكم وأهلُهُ ... على أنهم قومي وبينهمو.....
ألا زوّدوني شَربةً ولو انني ... قَدَرْتُ إذاً افنيت دجلة .....
وأنّى لنا من ماء دجلة نغبةٌ ... على الخمس[3]من بُعد المفاوز و.....
وما الفصحاءُ الصيدُ والبدوُ دارها ... بأفصح قولاً من امائِكُمُ .....
أدَرْتُمْ مقالاً في الجدالِ بألسُنٍ ... خلقن فجانبن المضرة .....
كأنّ الدجى نوق عرقن من الونى ... وأنجمها فيها قلائد من .....
لبِستُ حداداً بعدكم كل ليلة ... من الدهم لا الغُرّ الحسان ولا .....
اظن الليالي وهي خون غوادرٌ ... بردّي الى بغداد ضيقةُ .....
وكان اختياري ان اموت لديكمو ... حميداً فما ألفيت ذلك في .....
فليت حِمامي حُمّ لي في بلادكم ... وجالت رمامي في رياحكُمُ .....
وليتَ قلاصاً ملعراق [4] خلعنني ... جُعلن ، ولم يفعلن ذاك من .....

(للنفع — اللذع — الخلع [5] — الذرع — بالجرع — المِسع[6] — ظلع[7] — الوسع — ربعي — الرِّبعِ [8] — الدُّرعِ [9] — الوُكع[10] — ودعٍ [11] .

(١) ما ينين : ما يفترن (٢) الضنى : المرض والدنف (٣) نغبة : اي جرعة من الماء ، والخمس والربع من أظماء الابل ، اي وكيف يكون لنا شربة من ماء دجلة ونحن في مفاوز بعيدة الورد حتى ان الابل لا ترد الماء فيها الا خامساً او رابعاً لعزة الماء فيها . (٤) ملعراق: يريد من العراق . (٥)الخلع: ان ينحر الجزور ويطبخ لحمها بشحمها ويطرح فيها توابل ثم يفرغ في جلد فيأكلونه في اسفارهم (٦) المسع : يقال للريح الشمال مسع ونسع . (٧) الظلع : ان يصيب رجله شيء فيغمز في مشيه . (٨) الربع : من أظماء الابل (٩) الدرع : مثال الصرد الليالي التي تلي البيض وهي التي تسود اوائلها ويبيض سائرها والقياس درع بالتسكين لان واحدتها درعاء تشبيهاً بالشاة الدرعاء وهي التي اسود رأسها وابيض سائرها (١٠) الوكع : جمع وكعاء وهي التي مالت ابهامها على ما يليها، وربما قالوا عبد اوكع يريدون اللئيم ، وأمة وكعاء اي حمقاء (١١) الودع : جمع ودعة ، وهي خرز بيض تستخرج من البحر .

التنويع في القوافي

أقدم أنواع القوافي هي القافية الموحدة التي تنتظم القصيدة من أولها الى آخرها ، وقد يبدأ الشاعر ببيت مصرع عند استهلال القصيدة وهو « المطلع » فتكون القافية في نهاية الصدر كما هي في نهاية العجز ، ويجوز له أن يعود الى التصريع بعد كل سبعة أبيات كأنما هو في ذلك يبدأ مقطوعة جديدة ، ولا يجوز تصريع الأبيات جميعاً إلا في الرجز وفي لون منه يُعرف « بالمزدوج » .

وقد بدأ تنوّع القوافي في العصر العباسي لشيوع الغناء ، وكان تنوع القوافي أحد متطلبات الغناء الجديد ؛ وقد أثر الغناء على التجديد في الأوزان تأثيره على التجديد في القوافي ولكن تأثيره في الأخيرة كان أقوى وأكثر بقاءً وقد بلغ أوجه في الموشّحات ؛ وكان الشعراء يلجأون إلى القافية الموحدة إذا كانوا يَنشدون الجلال وإلى التنويع في القوافي اذا كانوا ينشدون الجمال ، على أننا لا نرى تنويعاً في القوافي يُذكر بعد عصر الموشّحات . ويبدأ تنويع القافية والتفنن بها بالمزدوج .

المزدوج :

وفيه يعتمد الشاعر على تصريع أبيات القصيدة جميعاً وأميز ما يكون ذلك في الأراجيز ، وأفضل موضوعات هذا اللون من القافية التي كان بشار وأبو العتاهية من روّادها الأوائل الأمثال والحِكم والقصص والمنظومات العلمية . ولأبي العتاهية أرجوزة من هذا الطراز عدّتها أربعة آلاف بيت وهي التي وسمها « بذات الحِكم والأمثال »، ونظم أبان بن عبد الحميد اللاحقيّ كتاب كليلة ودمنة (ترجمة ابن المقفع) بهذا الاسلوب ايضاً ، ويدخل في هذا الصنف « مُلحة الأعراب في قواعد الإعراب » للحريري . ومزدوجة ابن المعتز في الشراب ، ومزدوجة بشر بن المعتمر في فضائل عليّ ، ومزدوجة

أبي فراس في اللهو بالصيد ، ولأحمد شوقي مزدوجة بعنوان « رسالة الناشئة »[1] يقول فيها « من الرمل »[2] :

كلّ حيّ ما خلا الله يموتْ ... فاترك الكبر له والجبروتْ
وأرح جنبك من داء الحسدْ ... كم حسودٍ قد توفاه الكمدْ
واذا أغْضِبْتَ فاغضبْ لعظيمْ ... شرفٍ قد مُسّ أو عرضٍ كريمْ
وتجنبْ في الصغيراتِ الغضبْ ... إنّه كالنار والرشدُ الحطبْ

وهكذا نجد أن القافية التي وضعت في القصيدة الموحدة القافية لتفصل بين بيت وبيت[3] أصبحت في المزدوج تفصل بين شطر وشطر[4]، وبوسعنا أن نعد ذلك الخطوة الأولى في ما يُعرف به « المشطّر » وفيه يعتبر الشطر الواحد بيتاً مستقلاً أو بمثابة البيت المستقل ، وقد يكون مثلثاً أي ذا ثلاثة أشطر ، ويكون ترتيبه على الوجه الآتي :

ااا – ب ب ب – ج ج ج الخ .....

أو قد يكون مربعاً أو مخمساً[5] أو مسدساً ... ويُعرف في جميع هذه الأحوال بالمشطّر .

وبمقدورنا أن نسمي الأبيات التي يلتزم في صدرها قافية وفي عجزها قافية أخرى « بالمثنيات » وقد تكون في كل بيتين أو ثلاثة الى السبعة ومعظم

---

(١) الشوقيات (القاهرة ، الطبعة الثانية ، ١٩٥١) ج ٤ ص ٣٨ – ٤٢ .
(٢) نفسه ، ج ٤ ص ٤١ .
(٣) راجع ميخائيل خليل الله ويردي : « بدائع العروض » (أحدث وأسهل اسلوب لنظم الشعر على الايقاع الموسيقي) « مطبعة ابن زيدون بدمشق ، ١٩٤٨ » ص ٦٩ .
(٤) لقد سبق ان ألمعنا الى موضوع « المزدوج » في بحر الرجز ، راجع ما ذكرناه في كتابنا « فن التقطيع الشعري والقافية » وهو الجزء الاول من الكتاب الذي بين يديك ، ص ١٠٦ – ١٠٧ (طبعة بغداد ، ١٩٦٢) أو ص ٩٩ – ١٠٠ (طبعة بيروت ، ١٩٦١) .
(٥) مقدمة ابن خلدون (مطبعة الكشاف ، بيروت) ص ٥٨٢ أعلاها .

الشعر الأوروبي من هذا الطراز . أما اذا اقتصرت القافية على الأعجاز فحسب كانت من المقطوعات ، ومن المثنيات هذه قول إيليا أبي ماضي في قصيدة « يا نفس »[1] (من السريع) :

ما لك يا هذه لا تضحكينْ ... للحَبَبِ الضاحكِ في الكاسِ ؟

قالت : نهاني أن موجَ السنين ... سيغمر الأقداحَ والحاسي !

ويبدو أن عباس محمود العقاد من المغرمين بهذا اللون من القافية ، فهو يقول في قصيدة « يوم الذكر : بعد عام »[2] (من الرمل) :

وغداً ندعوكَ إن جاء غدُ ... بلسان الحمد، أو... ماذا نقولْ؟

موعدٌ يمضي ويتلو موعدُ ... ورجائي منكَ حالٌ لا تحولْ

نجد نفس الشيء في قصيدة « ترجمة شيطان »[3] ويتفنن العقاد في هذا اللون بجعل العجز أقصر من الصدر في قصيدة : « بعد عام »[4] إذ يقول فيها (وهي من مجزوء الرمل) :

كاد يمضي العام يا حلو التثني ... أو تولَّى

ما اقتربنا منك إلا بالتمني ... ليس إلاَّ

وعالج العقاد ما يمكن أن يسمى « بالمثلّثات » ولعله من القلة التي عالجت هذا اللون فقال في قصيدة فلسفية عنوانها « المعري وابنه »[5] (من الخفيف) :

يا أبي طال في الظلام قعودي ... فمتى أنتَ مخرجي للوجودِ ؟

طال شوقي إليك فاحلل قيودي

---

(١) الخمائل ، (بروكلن ، نيويورك ١٩٤٠) ص ٥٧

(٢) ديوان العقاد ، القاهرة ، ١٩٢٨ ، ج ٤ ص ٣٢٤

(٣) نفسه : ج ٣ ص ٢٣٨ - ٢٥٤

(٤) نفسه : ج ٢ ص ١٤١

(٥) نفسه : ج ٢ ص ١٨٤

يا أبي عالمُ الظـــلام مخيفُ ليس يقوَى عليه طفلٌ ضعيفُ
فأجِرني من ظلّـــه المسدودِ
حدّثونا عن الحياةِ العُجابِ فلهجنا بحسنهـــا الخلاّبِ
وظمئنا لحوضها الموردِ

ويتّبع العقاد كما هو واضح من أبياته أعلاه، الترتيب الآتي :

ااا ـ ب ب ا ـ ج ج ا

وأشيع من هذا الضرب المربعات والمخمسات والمسدسات .

المربعات « الدوبيت » :

وفيها يقسم الشاعر منظومته الى مجاميع كل مجموعة مؤلفة من أربعة أشطر يقفيها بقافية واحدة ويسير فيها على وزن واحد ومنها لون يُعرف « بالدوبيت » وقد اختفى من شعر المحدثين، ويكون كما يلي :

اااا ـ ب ب ب ب ـ ج ج ج ج

ويفضل بعض الشعراء وهم قلة جعل الشطر الثالث مختلف القافية أي يجعلون الأشطر على صورة : اا ب ا

والدوبيت في وزنه خارج على بحور الخليل الستة عشر فاسمه في الأصل « الدوبيت » ويُعرف عند المُحدّثين « ببحر السلسلة » أو « الرباعي » وقد أُخذ في الأصل عن الفرس والاسم مركب من لفظتين « دو » الفارسية ومعناها اثنان و « بيت » العربية، ذلك لأن الفرس لم يكونوا لينظموا عليه أكثر من بيتين، وفي بعض التخريجات أن أصل اللفظة « ذو بيت » فحرفتها العامة الى « دو بيت »، وعلى رأي الدكتور مصطفى جواد ان العكس هو الصحيح وان اللفظة في الأصل « دوبيت » فحرفت على ألسنة العامة الى « ذو بيت » ثم إلى « بوذيت » ثم إلى « بوذيّة » ثم قالوا « أبو ذية »[1].

(١) معروف الرصافي: « الأدب الرفيع في ميزان الشعر وقوافيه » ص ١١٣ هـ ١ (وهو بقلم الدكتور مصطفى جواد) على أننا لاحظنا ان تفاعيل «الابوذية» تختلف عن تفاعيل « الدوبيت » عند التقطيع .

وعلى رأي الرصافي ان الرأي الأول هو الأصوب وان تعريبها « ذو بيتين » على نحو ما ورد في مقدمة ابن خلدون .

وللدوبيت وزن خاص وهو : (فِعلُنْ — مُتَفاعلن — فعولن — فَعِلُنْ) مكررة مرتين ، وقد ورد هذا الوزن في معجم الادباء لياقوت الحموي في ترجمة أبي يعلى حمزة بن علي بن العين زربي (ج ٤ ص ١٥٢) [١]

وإليك مثالاً للدوبيت :

نفسي	لك زائراً	وفي الهجْ	ر فدا [٢]
——	ں ں — ں —	ں ——	ں ں —
فِعْلُنْ	مُتَفاعلن	فعولن	فَعِلُنْ

يا مُؤْ	نس وحدتي	إذا الليْ	لُ هدا
——	ں ں — ں —	ں ——	ں ں —
فِعْلُنْ	مُتَفاعلن	فعولن	فَعِلُنْ

---

(١) نفسه ، هامش الدكتور مصطفى جواد ، ص ١١٤

(٢) اورد الدكتور ابراهيم أنيس في كتابه « موسيقى الشعر » الشطر على الوجه الآتي :
« روحي لك يا زائر الليل فدا » وهو خارج عن وزن الدوبيت بعض الشيء اذ إن تقطيعه إذ ذاك : « فعلن – متفاعل – فعولن – فعلن » . أما اعتراضه في الصفحة ٢١٥ على البيتين التاليين :

لو صادف نوح دمع عيني غرقا   أو صادف لوعتي الخليل احترقا

أو حملت الجبال ما أحمله   صار دكاً وخر موسى صعقا

بقوله : « فالشطر الأخير من هذين البيتين يخالف الوزن الذي وصفوه » فغير وارد لأن اختلال الوزن ناجم عن خطإ طفيف في النسخ لا يتجاوز اضافة « تاء التأنيث » الى الفعل « صار » وهو تصحيح تستوجبه قواعد اللغة ويستلزمه الذوق . وأكبر الظن ان هناك خطأً نسخياً آخر في الشطر الثالث من المثال التالي وهو : « ارحم دنفاً في سنه قد طعنا » أفليس الصحيح أن يكون : « ارحم دنفاً بسنه قد طعنا » ؟

إنْ كا	نَ فراقُنا	مع الصبْ	حِ بدا
— —	ں ں — ں —	ں — —	ں ں —
فِعْلُنْ	مُتَفاعلن	فعولن	فَعِلُنْ
لا أسْ	فَرَّ بعد ذا	كَ صبحُ	أبـــدا
— —	ں ں — ں —	ں — —	ں ں —
فِعْلُنْ	مُتَفاعلن	فعولن	فَعِلُنْ

واليك مثالاً ثانياً نجده في كتب الأدب :

يا غُصـ	نَ نقا مكلـ	لاً بالذْ	ذَهَبِ
إن كنْ	تُ اسأتُ في	هواكُم	أدبي
— —	ں ں — ں —	ں — —	ں ں —
فعلن	متفاعلن	فعولن	فعلن
أفديـ	لكَ من الردى	بأمي	وابي
فالعصـ	مة لا تكو	ن إلاّ	لنبي
— —	ں ں — ں —	ں — —	ں ں —
فعلن	متفاعلن	فعولن	فعلن

ويبدو ان هذا الوزن لا يلائم مزاج اللغة العربية قدر ما يلائم مزاج اللغة الفارسية التي اخترع فيها ، ومع ذلك فهو لا يزال مستعملاً في الكويت والبحرين وعمان .

المربعات الاعتيادية (الرباعيات) :

أما المربعات الاعتيادية من غير وزن الدوبيت فكثيرة في شعرنا الحديث ويندر أن تجد بين شعرائنا من لم يحاول النظم عليها ولا سيما في موضوعات الوجدانية التي تقوم على الأفكار المتقطعة والعواطف المضطربة ، ومن بين

هؤلاء بطبيعة الحال الزهاوي وشوقي والعقاد والرصافي [1] .

وتكون المربعات حسب الترتيب التخطيطي الآتي :

.............................ا   ا
.............................ا   ....
     ....ا

* * *

.............................ب   ....ب
.............................ب   ....ا

وقد نظم الرصافي قصيدته « شاعر البشر » بهذا الاسلوب وجعل عدتها ٢٣ مربعاً فقال (من مجزوء الخفيف) :

حيّهلْ [2] يا أخا مُضَرْ   نَدّكرْ خيرَ مُدّكرْ
ندّكرْ شاعرَ البشرْ   خيرَ من قال وافتكـــرْ

* * *

حَيّهَلْ أيّها الملا   نُحيي ذكرى أبي العَلا
شاعرٌ شعرُه اجتلى   صـــوراً كلّها غُـــرَرْ

الخ ... الخ ...

ومن نمط المربعات قول الشاعر (من الهزج) [3] :

ظلامُ الليلِ قد أطبقْ   فنم يا طفلُ لا تقلقْ
يعود النـــورُ والرونقْ   اذا ما الله أبقـــانا

---

(١) وبين الجيل الأصغر سناً الدكتور يوسف عز الدين، راجع قصيدة : « قد عاد قلبي » (ديوان ألحان ، الاسكندرية ، ١٩٥٣ ، ص ٤٤ — ٤٦) وقصيدة : « شهر » وقصيدة : « اقرئي الفنجان » (ديوان في ضمير الزمن ، الاسكندرية ، ١٩٥٠ ، الصفحات ٦ — ٩ و ٥٨ — ٦١ على التوالي) وقصيدة : « الزا » (ديوان لهاث الحياة ، دار العلم للملايين ، بيروت ١٩٥٨) ص ٤٨ — ٤٩ .

(٢) ديوان الرصافي (مصر ١٩٤٩) ص ٢٦٧ وحيهل : اسم فعل أمر معناه : أقبل .

(٣) يراجع ميخائيل الله ويردي : بدائع العروض ، ص ٦٤

ومنه أيضاً قول حافظ ابراهيم (من الوافر)[1]:

أعيدوا مجدنا دنياً ودينا وذودوا عن تراث المسلمينا
فمنْ يعنو لغيرِ اللهِ فينا ونحنُ بنو الغُزاةِ الفاتحين

* * *

ملكنا الأمرَ فوقَ الأرض دهرا وخلّدْنا على الأيـامِ ذكرا
أتى عمرٌ فأنسى عدلَ كسرى كذلك كان عهـدُ الراشدينا

* * *

جبينا السُّحبَ في عهد الرشيدِ وبات الناسُ في عيشٍ رغيدِ
وطوّقتِ العوارفُ كلَّ جيدِ وكان شعارُنا رِفقـاً ولينـا

وللعقاد في هذا اللون قصيدة بعنوان «دعابة» يقول فيها (من المتقارب):

تَهلّلَ نسجُ الدّجى فانتـثرْ ولاذَ الظلامُ بأعلى الشجرْ
فيا أنجماً نـافراتِ الغُررْ أفيكنّ حبٌّ لنـا قد نَفَرْ؟

* * *

تضوّع[2] مسكُ الربيع القشيبْ وغنّى اليمامُ لنا من قريبْ
وهذي المُـدام فأين الحبيبْ؟ وهذا الظـلامُ فأين القمرْ؟

ولشوقي من هذا الطراز قصيدة «تحية للترك»[3] يقول فيها:

بحمـد الله ربّ العالمينـا وحمدِكَ يا أمير المؤمنينـا
لقينا في عَدُوّكَ ما لقينـا لقينا الفتحَ والنصرَ المبينـا

* * *

(١) يراجع اسحق موسى الحسيني وفايز علي الغول: العروض السهل، مطبعة بيت المقدس، القدس، ١٩٤٧، ج ٢ ص ص ١٥٩ – ١٦٠

(٢) ديوان العقاد (مصر، ١٩٢٨) ص ٨٩ (٤) فاح

(٣) الشوقيات: ج ١ ص ص ٣٣٠ – ٣٣٥

همُ شهروا أذى وشهرتَ حربا   فكنتَ أجلَّ إقداماً وضربا
أخذتَ حدودَهم شرقاً وغربا   وطهّرتَ المواقعَ والحصونا

ولأبي محمد الحسن بن وكيع التنيسي قصيدة مربعة (من الرجز) اوردها الثعالبي في يتيمته (١ – ٣١٧ – ٣٢٣) وهي تتألف من ٤٥ مربعاً منها هذان المربعان :

ظبيٌ سُلُوّي عنه مثل جوده   خياله أكذب من موعوده
أجفانه أسقم من عهوده   أردافه أثقل من صدوده

* * *

يا وصل صله مثل وصل صدّه   يا حكمه كن في اعتدال قدّه
يا قلبه كن رقةً كخده   يا خصره كن مثل ضعف عهده

المخمسات :

المخمسات كما يدل اسمه عبارة عن قطع تتألف كل واحدة منها من خمسة أشطر ، الأربعة الاولى ذات قافية موحدة والخامس بمثابة اللازمة التي تكون لها قافية خاصة بها ، وقد يدخلها التصريع أو التقفية مع الأشطر الأربعة الأولى في المقطع الأول فتكون الاشطر الخمسة الأولى كلها من قافية واحدة ويُعرف الشطر الخامس «بعمود القصيدة» والترتيب التخطيطي لها كما يلي :

ا ....   ا ....
ا ....   ا ....
ا ....

ب ....   ب ....
ب ....   ب ....
ا ....

.... ج   .... ج

.... ج   .... ج

.... ا

وقد نظم حافظ ابراهيم بهذا الاسلوب قصيدة يرثي فيها الملكة فكتوريا والياس فرحات قصيدة بعنوان : « بين الطفولة والشباب » ومعروف الرصافي قصيدتين بعنوان « الفقر والسقام » [1] و « ايقاظ الرقود » [2] واليك مثالاً من ثانيتهما ؛ يقول الرصافي (من الوافر) :

إلى كم أنت تهتف بالنشيدِ   وقد أعياك ايقاظ الرقودِ ؟

فلستَ وإن شددتَ عُرى القصيدِ   بمُجْدٍ في نشيدِكَ أو مفيدِ

لأن القوم في غيٍّ بعيدِ

إذا أيقظتهم زادوا رُقادا   وإن أنهضتهم قعدوا وئادا [3]

فسبحانَ الذي خلق العبادا   كأنَّ القومَ قد خُلقوا جمادا

وهل يخلو الجمادُ عن الجمودِ ؟

وهذا بطبيعة الحال أشيعُ أنواع المخمسات وأعذبُها وهو الأصل الذي تطورت عنه الموشّحات ، وهناك نوع أندر وإن كان مستعملاً عند بعض الشعراء إلا أنه دون النوع الذي ذكرناه منزلة ويكون مخططه على الوجه التالي :

.... ا   .... ا

.... ا   .... ا

.... ا

---

(١) ديوان الرصافي (مصر ، ١٩٤٩) ص ص ٩٤ – ١٠٢

(٢) نفس المصدر ، ص ص ١١٦ – ١٢٢

(٣) أي متمهلين متأنين .

............................ب ....ب
............................ب ....ب
............................ب

ومن هذا النوع قول الياس فرحات (من الرجز)[1] :

ظلمتَني ظلمتَني ، يا دهرُ ماذا تشا ، هل لك عندي ثأرُ ؟
كأنَّ دمعيْ فوق خديْ نثرُ كأن صدريْ من سقاميْ شعرُ
وكلّ ضلعٍ من ضلوعيْ شطرُ

* * *

قد صِرْتُ من حزنيَ وامتعاضيْ كالهيكلِ الهاديْ إلى الأرباضِ
إنْ أذكُرِ العهدَ اللذيذَ الماضيْ يختلط الســوادُ بالبيــاضِ
وتمطر العينُ عــلى الأنقاضِ

المسمطات :

ظهرت المسمطات بعد المربعات والمخمسات إلا إذا ثبت أن المسمط المنسوب إلى امرىء القيس هو من نظمه حقاً وليس بمنحول ، وهو الذي يقول فيه (من الطويل الصحيح الضرب)[2] :

توهمتُ من هندٍ معالم أطلالِ عفاهنَّ طولُ الدهر في الزمن الخالي
مرابع من هند خلتْ ومصايفُ يصيح بمغناها صدى وعوازفُ
وغيّرها هوجُ الرياحِ العواصفُ وكلّ مُسفٌّ ثم آخرَ رادفُ
بأسحم من نوء السماكين هطّالِ

---

(١) يراجع الدكتور ابراهيم أنيس : موسيقى الشعر ، ص ٢٨٤

(٢) اسحق موسى الحسيني ، سبق ذكره ، ص ١٦٠ والدكتور ابراهيم أنيسَ ، سبق ذكره ، ص ص ٢٨٥ – ٢٨٦

ويكون رسمه التخطيطي على الهيئة التالية :

ا .... ا (أو ب)

* * *

جـ .... جـ

جـ .... جـ (أو حـ)

ا (أو ب)

د .... د

د .... د (أو ا)

ا (أو ب) ....

وقد نظم الرصافي قصيدة من هذا الطراز بعنوان « الأرض » (من بحر الرمل) :

خبر في الأرض أوحته السما   لأولي العلم برُسلِ الفِكَرِ

أنّ هذي الارضَ كانت أولا   ما ترى بحراً بها أو جبلا

أو ســـهولاً أو ربى أو سبلا   أو رياضاً زهرُها الغضّ نما

من سحابٍ جادها بالمطرِ

إنما كانت كتلك الأخَواتْ   من نجـــوم سائراتٍ دائراتْ

حول شمسٍ هي إحدى النيراتْ   كُنَّ من قبلُ عليها سُدُما

كُتُلةً واحدةً في النظـــرِ

وهذا هو أشيع ألوان المسمط وإلا فانّ للمسمط انواعاً عديدة ، وهو يُعتبر خطوة ثانية بعد المخمسات لتطور الموشحات .

ومن المسمطات ما يُعرف « بتسميط التقطيع » وتكون فيه أجزاء البيت كلّها مسجعة برويّ من غير رويّ القافية على نحو ما نجده عند ابن هانىء الاندلسي إذ يقول :

ملأوا البلاد رغائباً وكتائبا وقواضباً وشوازباً[١] إن ساروا
وجداولاً وأجادلاً[٢] ومقاولا وعواملاً وذوابلاً واختاروا

وعلى رأي بعضهم ان هذا الضرب يُعرف «بالموازنة» وهو خارج عن صنف المسمطات[٣].

الموشحات :

لسنا نعلم على وجه التحقيق كيف نشأت الموشحات ومن هو أول من نظمها، فالباحثون على اختلاف في هذا الأمر، فمنهم من يجعل موطنها الأصلي المشرق وينسب أقدم موشح إلى ابن المعتز الذي قُتل في أواخر القرن الثالث للهجرة وهو موشح : «أيها الساقي اليك المشتكى» ومنهم من ينسبه إلى المغرب فيجعل نفس الموشح لأبي العلاء بن زهر على نحو ما أوردناه في أدناه، ويقول إن أول من ابتدعها هو مقدم بن معافر الفريري شاعر الأمير عبد الله بن حسن المرواني في الاندلس وهو ما يقول به ابن خلدون في مقدمته، إذ أورد تحت عنوان «الموشحات والأزجال للاندلس»[٤] :

«وأما أهل الأندلس فلما كثر الشعر في قطرهم وتهذبت مناحيه وفنونه وبلغ التنميق فيه الغاية استحدث المتأخرون منهم فنّاً منه سموه بالموشح ينظمونه أسماطاً أسماطاً وأغصاناً أغصاناً يكثرون من أعاريضها المختلفة ويسمون المتعدد منها بيتاً واحداً ويلتزمون عند قوافي تلك الأغصان وأوزانها متتالياً فيما بعد الى آخر القطعة وأكثر ما تنتهي عندهم إلى سبعة أبيات ويشتمل كلّ بيت على أغصان عددها بحسب الأغراض[٥] والمذاهب وينسبون

(١) الشوازب : الخيل الضامرة .
(٢) الأجادل : الصقور .
(٣) معروف الرصافي : الأدب الرفيع في ميزان الشعر وقوافيه، ص ١١٠
(٤) مقدمة ابن خلدون (مطبعة الكشاف، بيروت) ص ص ٥٨٣ — ٥٨٤
(٥) في الاصل : الاغراص، وأكبر الظن انها تحريف «الاغراض».

فيها ويمدحون كما يُفعل في القصائد ، وتجاروا في ذلك الى الغاية واستظرفه الناس جملة ، الخاصة والكافة ، لسهولة تناوله وقرب طريقه ، وكان المخترع لها بجزيرة الأندلس مقدم بن معافر الفريري [١] من شعراء الأمير عبد الله ابن محمد المرواني وأخذ ذلك عنه أبو عبد الله أحمد بن عبد ربه صاحب كتاب العقد ولم يظهر لهما مع المتأخرين ذكر وكسدت موشحاتهما فكان أول من برع في هذا الشأن عبادة القزاز شاعر المعتصم بن صمادح صاحب المرية » اهـ .

تعريف « الموشح » :

لم نجد تعريفاً جامعاً مانعاً للفظة « الموشح » فصاحب « التاج » يقول في مادة « وشح » إن شيخه « قد استدرك على الفيروزابادي فقال : التوشيح – اسم لنوع من الشعر استحدثه الاندلسيون ، وهو فن عجيب له اسماط واغصان وأعاريض مختلفة ، واكثر ما ينتهي عندهم الى سبعة ابيات » .

ويعرّفه ابن سناء الملك بقوله : « الموشح كلام منظوم على وزن مخصوص » .

ويعرّفه الدكتور محمد مهدي البصير بأنه : « ضرب من الكلام المنظوم تتعدد أوزانه وتتنوع قوافيه تبعاً لرغبة قائله وقدرته على التصرف في افانين الكلام » [٢] .

وعرّفها المستشرق الاسباني بالينثيا بقوله : « الموشحة نظم تكون فيه القوافي اثنتين اثنتين كما هو الحال في الوشاح ، وهو العقد يكون من سلكين من اللآلىء كل منهما لون ، فالتسمية هنا تشير الى طريقة تأليف القوافي ، وهي تشبه الزجل فيما عدا ذلك ، اي ان الموشحة تتألف من فقرات تسمى

---

(١) أو مقدم بن معافى القبري كما ورد في « نفح الطيب » للمقري (الطبعة الاولى بالمطبعة الازهرية المصرية ، ١٣٠٢ هـ) ج ٤ ص ١٩٥ وقد نقل كلامه من مقدمة ابن خلدون .

(٢) « الموشح في الاندلس وفي المشرق » ، مطبعة المعارف ، بغداد ، ١٣٦٧ هـ – ١٩٤٨ ص ٨

الابيات ، كل فقرة منها تتكون من عدد معين من أشطار البيوت في قافية واحدة ، وتعقب كل فقرة خرجة في بحر اشطار الغصن ولكن في قافية أخرى ويلتّزم الوشاح قافية هذه الخرجة[1] » .

اهمية الموشحات :

والموشحات فن طريف من فنون القافية وقد لعبت دوراً خطيراً في تاريخ الادب العربي ولاسيما في الاندلس ، ونحن ممن يعتقدون بانه فن نشأ في المشرق ولكنه تطور في المغرب وبلغ ذروته في القرنين السابع والثامن للهجرة وازدهر في العراق في النصف الثاني من القرن الثالث عشر للهجرة[2] .

واهم من درسه من المعاصرين الدكتور أحمد ضيف في (بلاغة العرب في الاندلس) وكامل كيلاني في (نظرات في تاريخ الادب الاندلسي) وبطرس البستاني في (ادباء العرب في الاندلس وعصر الانبعاث) والدكتور البصير في كتابه : «الموشح في الاندلس وفي المشرق» والدكتور مصطفى عوض الكريم في «فن التوشيح» .

وباعتقادنا انه ظهر أول ما ظهر في العراق وهو لا يزال مظهراً رائعاً من مظاهر الشاعرية الحقة عند العراقيين واول موشحة في تاريخ الادب العربي هي موشحة :

أيهـــا الساقي اليك المشتكى قد دعونـــاك وان لم تسمع

وفيها كما يرى الفاحص المدقق نَفَسُ أمير وابداع رجل متفنن ، ولسنا

---

(١) آنخل كونثاليث بالينثيا : «تاريخ الفكر الاندلسي» ترجمة حسين مؤنس ، ص ١٤٣ .

(٢) الدكتور محمد مهدي البصير : «الموشح في الاندلس وفي المشرق» الطبعة الاولى ، مطبعة المعارف ، بغداد ، ١٣٦٧ هـ – ١٩٤٨ ، ص ٤ (والكتاب قيم يضم ١١٠ صفحات يبحث فيه مؤلفه عن الموشح في الاندلس والمشرق ونهضـــة الموشح في العراق في القرن الثالث عشر ونهضته بصورة عامة في العصر الحديث وفي مقدمته هجوم عنيف على القافية الموحدة) .

نستكثر نسبة هذه الموشحة الجميلة الى ابن المعتز وهو الذي وضع اسس « علم البديع » وقواعده فهو أهل لكل ابداع ، ولا يمكن ان يكون الموشح قد جاء من الغرب كما يحلو لبعض الباحثين ان يقرروا لان الموشح يعتمد على القافية والغربيون لم يكن لهم عهد بالقافية الى ان اقتبسوها من العرب ، فمن مفاخر العرب انهم قدموا للأدب الغربي نظام القافية ، ثم ان الصوناتات التي يقال انها اصل الموشحات العربية ظهرت بعد ظهور الموشحات العربية لا قبلها فاقدم موشح وهو الذي اشرنا اليه آنفاً ظهر في أواخر القرن الثالث للهجرة — التاسع للميلاد ، واقدم صوناتا ظهرت في اواخر القرن الحادي عشر للميلاد [1] .

ولم يزينوا موشحاتهم بالقافية العربية فحسب بل انهم اخذوا حتى فكرة لزوم ما لا يلزم (أو الروي المزدوج) فطبقوها ، كما في الانشودة الشهيرة لكيّوم التاسع وهي الحادية عشرة من ديوانه ومطلعها :

الترجمـــة :

Pois de chantar més pres talenz,	ما دمت أقدر على الغناء
Farai un vers, don sui dolenz,	فسأنظم أغنية في آلامي وأنا المحب .
Mais non serai obedienz,	لن أتعلق بعد اليوم بطاعة المحبوبة
En Peiton ni en Lemonz.	لا في بايتون ولا في ليمونز .

ثم ان الموشحات تعتمد على الغزل العذري أو ما كان يُعرف في اسبانيا بـ « حب المروءة » وهو غير « الحب الافلاطوني » الذي لا يتحرج من القبلة والمعانقة وهو الذي الفه الغربيون قبل ان يقتبسوا فكرة الحب العذري

---

(١) راجع ا. ليفي بروفنسال : « الاسلام في المغرب والاندلس » ترجمة الدكتور محمود عبد العزيز سالم ومحمد صلاح الدين حلمي ، القاهرة ، ١٩٥٦ ، ص ٢٨٠ (وعدة الكتاب ٣٠٣ صفحات من القطع الصغير وفيه فصل ممتع هو الفصل العاشر والاخير بعنوان : « الشعر العربي في اسبانيا وشعر اوروبا في العصر الوسيط ») .

من العرب ، الحب الذي لخّص دستوره جميل بثينة في الأبيات الثلاثة الآتية (من الطويل) :

وإني لأرضى من بثينة بالذي   لو ابصره الواشي لقرّت بلابله
بلا وبأن لا استطيع وبالمنى   وبالأمل المرجوّ قد خاب آمله
وبالنظرة العجلى وبالحول تنقضي   أواخره لا نلتقي وأوائله

وهذه الروح لم تتجل في شعر التروفير [١] Trouvères الاسم الذي عرف به في لغة الشمال او التراوبادور [٢] Troubadour كما سمّي بلغة الجنوب ، او شعر المنشدين Juglars كما يعرف بلغة قشتالة او المنّسنكر Minnesinger على نحو ما يسميه الالمان الا بعد ان صهر الشعر الأوروبي في البوتقة العربية في اقليم البروفانس Provence في جنوب فرنسا [٣] فهذا الاقليم هو مصدر الموشحات الاوروبية فقد ظهرت منذ نهاية القرن الحادي عشر للميلاد في جنوب ووسط فرنسا اولاً ثم في شمال شبه جزيرة ايبيريا وايطاليا بعد ذلك [٤].

وقد يتخلى الأوروبي عن القافية في كل ما ينظم من مسرحيات وقصائد ولكنه يتمسك بها في الصوناتات او الموشحات لان الشعر الوجداني عامة وشعر الموشحات خاصة يستمد رنينه العذب من القافية .

---

(١) من غريب الاتفاق ان لفظة Trouver الفرنسية تعني الفعل « وجد » وهي قريبة من الوجدان والشعر الوجداني ولعل الفرنسيين ترجموها ترجمة حرفية دون النظر الى مدلولها الأعمق .

(٢) ولفظة « تراوبادور » هي الأخرى قريبة من لفظة « الطرب » ثم ان التفاني في الحب الذي يسميه التراوبادور « بالفرحة Joy » له ما يماثله في الشعر العربي الشعبي فيما يعرف « بالطرب » (بروفنسال ، الاسلام في المغرب والاندلس Islam D'Occident ص ٢٩٥) فليس مجرد اتفاق او محض صدفة ان تكون موشحات شمال فرنسا وجنوب فرنسا ذات ارتباط باللغة العربية من حيث التسمية .

(٣) يمثل اقليم البروفانس نتوء الساحل الفرنسي الجنوبي المحصور بين ايطاليا وسائر اجزاء فرنسا وقد كان عرضة لهجمات العرب البحرية ودام فيه النفوذ العربي مائتي عام .

(٤) بروفنسال : سبق ذكره ، ص ٢٨٠

واكبر الظن ان الموشح تطور عن فنون أخرى اكثر بساطة سبقتـه كالمزدوجات والمثلثات والرباعيات والمخمسات والمسمطات ، وهذه فنون ترينا مراحل منتظمة في التطور يتوجها ظهور الموشحات ، وكل هذه المراحل ظهرت في بغداد في العصر العباسي ، فلماذا نعترف بعباسيّة هذه المراحل وننتزع هذه الصفة من المرحلة الختامية وهي مرحلة الموشحات ؟ ان الموشح فن عباسي قبل ان يصبح اندلسياً أو أوروبياً ، والتنويع في القوافي بدأ بصورة جدية في بغداد قبل اي مكان آخر .

والى ذلك فان الذي حفز على انتقال هذا الفن البديع الى الاندلس مغنٍ عراقيّ هو زرياب الذي ذهب الى الاندلس وكانت متطلبات غنائه وطريقته باعثاً على قيام الموشحات [1] وانتشارها عن طريق تلامذته الذين انبثوا في طول اسبانيا العربية وعرضها .

وابن المعتز الذي نرجح نسبة اختراع الموشح اليه « اسبق وَفَاة من جميع من ذكر المؤرخون ان احدهم قد اخترع الموشحات وهم مقدم بن معافى القبري ومحمد بن محمود القبري وابو عمر بن عبد ربه صاحب العقد » [2] وهو لم يفعل اكثر من تتويج عملية تطور بطيئة بدأت بالمزدوجات والمخمسات والمسمطات منذ ايام بشار في القرن الثاني للهجرة . اما انه لم ينظم سوى موشحة واحدة فهذا لا يقوم دليلاً على انه لم يخترعه ، فلعل موشحاته الاخرى ضاعت او لعله نظمها في أخريات ايامه ولم يمد الله في اجله ليتحفنا بالمزيد منها [3] .

---

(١) فؤاد رجائي : « الموشحات الاندلسية » (الطبعة الاولى) : ص ٩ .

(٢) الدكتور مصطفى عوض الكريم : « فن التوشيح » (بيروت ، ١٩٥٩) ص ٩٤،وقد سها المؤلف في جعل سنة وفاة ابن المعتز ٢٩٥ هـ بدلا من ٢٩٦ هـ .

(٣) من المدهش حقاً ان احد المؤلفين العرب الذين ينطبق عليهم المثل الافرنجي القائل : « ملكي اكثر من الملك ! » يصر على ان اصل الموشح أوروبي رغم ان استاذه البريطاني هـ . ا . رجب يقول له بالحرف الواحد : « اني قد بدأت دراستي للموشحات الاندلسية منذ اكثر من ربع قرن ولم اغادر كتاباً =

ولقد اصاب الدكتور ابراهيم انيس كبد الحقيقة حين قال : « وليست الموشحات قبل تلحينها الا نوعاً من الشعر المسمّط » [1] ومن الغريب ان يرفض الدكتور مصطفى عوض الكريم هذا القول بحجة بعيدة عن النظرة العلمية ولا تتسم الا بالسذاجة اذ يقول : « ولا نوافق ابراهيم انيس ... لانها لو كانت كذلك لما بقي للاندلسيين شيء من الفضل باختراعها ، لأن المسمطات عُرفت في الشرق قبل ظهور الموشحات بزمن طويل » اهـ .

وأيّ ضير في ان لا يبقى شيء من الفضل للاندلسيين باختراعها ؟ أهي مجرد قضية عاطفية ام بحث عن حقيقة ؟ اذا كانت الاولى فنحن جميعاً مع الاندلس والاندلسيين ، الا انه كما قال ارسطو في الرد على من عيّره لنقده استاذه افلاطون : « عزيز عليّ افلاطون ، ولكن الحق أعزّ ! ! »

ولماذا كل هذا المسخ للحقائق وقد ثبت لدينا ان التنويع في القوافي الذي يقوم عليه فن التوشيح في اساسه يرجع الى عصر ابعد حتّى من عصر ابن المعتز ، فالمعروف ان الوليد بن يزيد الاموي الذي كان يجمع بين نظم الشعر والتلحين اول من اخترع المزدوجات [2]

وعلى ذلك فنحن على رأي المرحوم كامل كيلاني في ظهور فن التوشيح عند ابن المعتز [3] وانه فن مشرقي . ولسنا وحدنا في هذا الميدان ، فهذا المستشرق نيكل Nykl مثلاً هو الآخر يرد الموشحات الى أصلها المشرقي فيقول إن الموشحات الاولى لم تكن الا مقطوعات ابي نواس وُضعت أبياتها

= ولا مخطوطاً ولا مقالا كتب عنها الا واطلعت عليه، ولكنني الآن لا اشعر بالاطمئنان الى ما وصلت اليه من النتائج ، وما زلت اشعر ان هذا الميدان بكر ، وان الحكم الجازم فيه بشيء امر لا يخلو من المجازفة » فن التوشيح : ص ١٠ – ١١ .

(١) موسيقى الشعر : ص ٢٨٥ .

(٢) الاغاني : ج ٧ ص ص ٥٧ – ٥٨ .

(٣) كامل كيلاني : « نظرات في تاريخ الأدب الاندلسي » ص ٢٢٧ .

في ترتيب مغاير[1] ، ويذهب مارتن هارتمن وفريتاغ الى ان الموشحات تطوير للشعر المسمّط الذي عُرف عند المشارقة من الشعراء .

والخطأ الذي وقع فيه دعاة فكرة ان اصل الموشح اسباني اعجمي هو خلطهم بين أصل الموشح المشرقي وبين مراحل تطوره المتأثرة بالعوامل الأجنبية ،فنحن لا ننكر ان الموشح وان كان ذا اصل وجذور عربية فقد وقع تحت طائلة المؤثرات الاعجمية ولا سيما الاسبانية ، رغم ان هذه المؤثرات ليست على جانب من الخطورة كما يتصور انصار الاصل الأوروبي للموشحات .

واذا كان هناك عربي يزعم ان اصل الموشحات اوروبي ويدافع عن رأيه بكل حماسة ، فان هناك اكثر من أوروبي يعتقد بأن شعر « التراوبادور » أو شعر جنوبي فرنسا هو الذي تأثر بالموشحات العربية ،ويورد الحجج والبراهين لاثبات نظريته القائلة بأن الموشحات فن عربي اصيل تمتد جذوره الى الشعر العمودي المشرقي دون غيره ؛ فهذا هو رأي الاستاذ نيكل[2] والاستاذ هنري بيريه **Henri Pérès** ، فعلى رأي الاخير ان شعراء التراوبادور الفرنسيين اخذوا عن شعراء الاندلس اوزانهم وقوافيهم كلها او اكثرها كما اخذوا عنهم مقاصدهم واغراضهم ايضاً ، راجع (الاسلام والغرب) **L'Islam et L'Occident** ص ص ١٠٧ ــ ١٣٠ (الموشح في الأندلس وفي المشرق ، ص ٩ هـ ٣) .

ومن رأي الدكتور البصير « انه من المحتمل جداً ان يكون شعراء الاندلس قد قلدوا بموشحهم المواليا الذي ظهر في العراق قبل نهاية القرن الثاني للهجرة ، والكان وكان الذي اخترعه البغداديون لسرد الحكايات والخرافات ، وتقليد المغاربة للمشارقة في كل شأن من الشؤون العلمية والادبية والاجتماعية مما لا يخفى على أحد ، ولعل الخرجة الزجلية الملحونة ... التي استعملها الاندلسيون

(١) « الشعر الاسباني ــ العربي » (بالانكليزية) بالتيمور ، ١٩٤٦ ، ص ٣٨٦ .

(٢) راجع نيكل ، ص ٣٨٧

في الموشح بعض آثار تقليد المواليا والكان وكان ، وكانا ملحونين »[1] اه .

وعلى رأي بعضهم « ان الموشحات أتت الاندلس من بغداد وان اصلها يُلتمس في الرباعيات العربية الفارسية »[2] .

ويقول بالنثيا : « وفي ديوان ابن قزمان زجل نقله الاستاذ ريبيرا الى الاسبانية كاملاً ، نجد فيه موضوع الشعر المسمى في الشعر الأوروبي بالألبادا او المقطعات الفجرية ، وقد سبق به ابن قزمان اقدم ما في ايدينا من الشعر البروفنسي من هذا النوع بخمسين سنة ونحن نجد فيه ذكر الرقيب ولقاء الحبيبين في ظلام الليل وخوفهما من طلوع الفجر وصراع الهوى في قلبيهما قبل الفراق ؛ ولا بد ان هذا الموضوع كان قد قدم به العهد واضمحل في الاندلس ، لان ابن قزمان يسخر منه »[3]

وليست هذه هي المحاولة الوحيدة لنسبة لون ادبي مهم الى الاندلس والمغرب دون المشرق ، فقد جرت محاولة أخرى لنسبة المقامات كذلك الى المغرب بدعوى ان مقامات الحريري ليست له « وانما لرجل مغربي وزعمها الحريري لنفسه »[4]

وكل هذه المحاولات لجعل الموشح والزجل من اصل أوروبي انما هي ابعاد لفكرة ان الشعر الاوروبي له اصول عربية ، وينسى هؤلاء المغالطون انهم مهما حاولوا فلن يستطيعوا ان يطمسوا حقيقة ان الشعر اليوناني نفسه يرجع في اصوله العريقة الى جذور بابلية وآشورية . وليس من شك في ان ديوان ابن قزمان – كما يقول المستشرق الاسباني المنصف خليان ريبيرا – هو « المفتاح العجيب الذي يكشف لنا عن سر تكوين القوالب التي صُبت

---

(١) الموشح في الاندلس : ص ١٠

(٢) بالنثيا : « تاريخ الفكر الاندلسي » ترجمة حسين مؤنس ، ص ١٥٥

(٣) بالنثيا : « تاريخ الفكر الاندلسي » ص ١٦٣

(٤) نفسه : ص ص ١٨٠ – ١٨١

فيها الطُرُز الشعرية التي ظهرت في العالم المتحضر اثناء العصر الوسيط » ، وقد اوضحت دراسات الاستاذ زيبيرا في دواوين التراوبادور والتروفير والمتسنكر انتقال بحور الشعر الاندلسي الى جانب الموسيقى العربية الى أوروبا « عن نفس الطريق الذي انتقل به الكثير من علوم القدماء وفنونهم – لا ندري كيف – من بلاد الاغريق الى روما ، ومن روما الى بيزنطة ، ومن هذه الى فارس وبغداد والاندلس ، ومن ثم الى بقية اوروبا »[1].

أما رأي « بطرس البستاني » ان الموشح نتيجة من نتائج الامتزاج العربي الاسباني[2] فلا يدل عندنا على اكثر من ان الاسبان اقترحوا بعض التفرعات والموضوعات ليس غير ، وقد جاء ذلك بعد ان تركز فن الموشح فناً عربياً أصيلاً .

ولماذا ينكر كل فضل للمشارقة على الموشح ؟ فهم الذين ابتدعوه وهم الذين اسهموا في تطوره ، فمن ذلك مثلاً الجزء الجديد الذي اضافه ابن سناء الملك وسماه « السلسلة » فمنح تاريخ الادب نوعاً من الموشح فيه بيت وسلسلة وقفل ، من نحو قوله :

« دور »

« بيت » فهاكَ حدّثْ عن الطربِ
وعن سلافة ابنــة العنبِ
إذا سقاها مــع الضَّرَبِ
بدرٌ بأفق الجمــال رُبي
قوافٍ متغيرة

« سلسلة » في ظل بانِ على المثاني من غير ثاني قواف متغيرة

« قفل » إلا الندامى اذا سكروا والروض والماء والشجرُ قواف ثابتة

---

(١) تاريخ الفكر الاندلسي ، ص ص ٦١٣ – ٦١٤ .

(٢) البصير « الموشح في الاندلس وفي المشرق » ، ص ٩ .

ورغم كل ما قيل ويقال عن جمال .فن التوشيح لا بد من كلمة تحذير هنا،فاكثر الموشحات جميل في الغناء لا في الانشاد والقراءة فهي قد نُظمت لتغنى لا لتتلى ، بل ان قسماً من الموشحات غامض وتافه من حيث الايقاع الشعري احياناً ومضطرب الوزن لا تتقبله الاذن السليمة احياناً أخرى .

وقد أوضح لنا ابن سناء الملك في كتابه : « دار الطراز في عمل الموشحات »[1] مدى التنويع المعقول في الموشحات فقال :

... وهو يتألف في الاكثر من ستة اقفال وخمسة أبيات ويقال له التام ؛ وفي الاقل من خمسة أقفال وخمسة أبيات ويقال له الاقرع ؛ فالتام ما ابتدىء فيه بالاقفال ؛ والاقرع ما ابتدى ء فيه بالأبيات ، فمثال التام موشح الاعمى وهو :

ضاحك عن جمـــانْ سافرٌ عن بدرِ
ضاق عنــه الزمانْ وحواهُ صدري

فهذا الموشح ابتدىء بقفله ، ومثال الأقرع :

سطوة الحبيب أحلى من جنى النحلِ
وعــلى الكئيب ان يخضع للذلِّ
أنـــا في حروب مع الحدق النُّجلِ

* * *

ليس لي يدانِ يا حور فتانِ
من رأى جفونه فقد افسد دينه [2]

(١) تحقيق ونشر الدكتور جودة الركابي ، دمشق ، ١٣٦٨ هـ – ١٩٤٩ م (١٣٨ صفحة) والطراز لغة الموضع الذي تنسج فيه الثياب الجيدة .

(٢) البصير : ص ١٢ (١٩٤٨) ، وقد اوردها الركابي (الذي اصدر طبعته سنة ١٩٤٩) على الوجه الآتي : ليس لي يدان بأحور فتان من رأى جفونه فقد أفسدت دينه (ص ٤٤) .

فهذا الموشح ابتدىء ببيته .

والاقفال : هي اجزاء مؤلفة يلزم ان يكون كل قفل منها متفقاً مع بقيتها في وزنها وقوافيها وعدد أجزائها ؛ والأبيات هي اجزاء مؤلفة مفردة او مركبة يلزم في كل بيت منها ان يكون متفقاً مع بقية أبيات الموشح في أوزانها وعدد اجزائها لا في قوافيها ، بل يحسن ان تكون قوافي كل بيت منها مخالفة لقوافي البيت الآخر ؛ والقفل ، كما تقدم ، يتردد في الموشح ست مرات في التام وفي الاقرع خمس مرات ؛ واقل ما يكون البيت ثلاثة اجزاء ، وقد يكون في النادر من جزئين ، وقد يكون من ثلاثة اجزاء ونصف ، وهذا لا يكون الا فيما اجزاؤه مركبة ، واكثر ما يكون خمسة اجزاء ؛ والجزء من القفل لا يكون الا مفرداً ، والجزء من البيت قد يكون مفرداً وقد يكون مركباً ؛ والمركب لا يتركب الا من فِقْرتين او ثلاث فِقَر ، وقد يتركب في الاقل من أربع فِقَر ، وسنكتب ههنا مثالاً لكل ما ذكرناه ليتلخص ويتشخص وينتقل ما تدركه بالقول سماعاً الى ما تراه بالخط عياناً(١) :

١ ــ القفل المركب من جزئين :

شمس قارنت بدراً راح ونديم

٢ ــ المركب من ثلاثة اجزاء :

حلّتْ يدُ الأمطارِ أزرّة النوّار فيا خدني (٢)

٣ ــ المركب من اربعة اجزاء :

أدر لنا اكوابْ ينُسى بهــا الوجدُ

(١) دار الطراز : ص ٢٦ .

(٢) نفسه ، ص ٤٦ وقد اورد البصير (ص ١٣) فيأخذاني .

واستحضر الجُلاّسْ   كما اقتضى الودُّ [1]

٤ ـ المركب من خمسة أجزاء :

يا من أجود ويبخلُ   على شحّي وافتقاري
أهواك وعندي زياده   منها شوقي وادّكاري [2]

٥ ـ المركب من ستة أجزاء :

ميتات   الدمنْ   أحيين   كربي
وهل   يتمكّنْ   عزاءً   لقلبي
مت   يا   عزاهْ   شاهْ [3]

٦ ـ المركب من سبعة اجزاء :

الموشح المعروف بالعروس وهو ملحون ؛ واللحن لا يجوز استعماله في شيء من الفاظ الموشح الا في الخرجة خاصة ، ولهذا لم نورد مثالاً .

٧ ـ المركب من ثمانية أجزاء :

على عيون العين رعي الدراري   منْ شُغِفْ بالحبّ
واستعذب العذاب والتذ حاليه   من أسف وكربِ [4]

وقد يندر في بعض الموشحات الشاذة التي لا يعول عليها ان تكون اقفالها مختلفة أعدادِ الأجزاء كالموشح الذي أوله :

(١) دار الطراز : ص ٤٧ .
(٢) ص ٤٨ وقد اوردها البصير (ص ١٣) : منها شاره .
(٣) دار الطراز : ص ٤٩ واوردها البصير (ص ١٣) : عزاً لقلبي .
(٤) دار الطراز : ص ٥١ واورد البصير (ص ١٤) : نعي الدراري .

بـــأبي علق بالنفس عليق[1]

وهذا الموشح لعبادة ، فان قفله جزءان وبقية اقفاله ثلاثة .

أمثلة الابيات

أ ـ أمثلة ما اجزاؤه مفردة :

١ ـ ما هو منها على ثلاثة أجزاء :

أرى لك مهنّد
أحـــاط به الأثمد
فجرد مـــا جرد
فيا ساحر الجفن حسامك قطّـــاع

٢ ـ ما هو منها على أربعة اجزاء :

قد باح قلبي بما أكتبه
وحنَّ قلبي لمن يظلمه
رشأ تمرّن في (لا) فمه
كم بالمنى أبداً ألثمه
يفترُّ عن لؤلؤٍ متسق من للأقاح بنسيمه العبق

ب ـ أمثلة الأبيات التي اجزاؤها مركبة :

١ ـ ما تركب من فقرتين وثلاثة اجزاء :

أقم عذري فقد آن أن اعكف

---

(١) دار الطراز : ٥٢ .

على خمر — يطوف بها أوطف
كما تدري — هضيم الحشا مخطف
إذا ما ماد — في مخضرة الأبراد
رأيت الآس — بأوراقه قد ماس

٢ — ما تركب من فقرتين وثلاثة اجزاء ونصف :

من اودع الأجفان — صوارم الهند ؟
وأنبت الريحـــان — في صفحة الخدِّ ؟
قضى على الهيمان — بالدمع والسهـــدِ
أني وللكتمان

للهايم المغرم بدمعٍ نم [١] — إذ يسجم بما يكتم
من السر في عاطل حال — غرير ساط[٢] عليّ بالدعج

٣ — ما تركب من فقرتين وأربعة اجزاء :

ما حوى محاسن الدهر — إلا غزال
معروف الجدّين من فهر — عم وخال
نسبته للنائل الغمر — وللـــنزال
فأنا أهواه للفخر — وللجمال
وجهه وجه طليق للضيوف مشرق — ويد تسطو على الأسد فتغدق

٤ — ما تركب من فقرتين وخمسة اجزاء :

هن الظباء الشُّمس — فنيصهن الضيغم
ما إن لهـــا من كُنس — الا القلوب الهيّم

(١) و (٢) دار الطراز : ٥٦ وقد اوردهما البصير (ص ١٥) : « مدمع نم » و « عزيز ساط » .

القرب منها عرس والبعد عنها مـأتم
تلك الشفاه اللُّعس يحيـا بهن المغرم
لهـا لحاظ نعس ترنو إلى من تسقم
باعين الغزلان وتبتسم عن جوهر الأسماط
قضى لها الغيران أن تكتم في مضمر الأنمـاط

٥ ــ ما تركب من ثلاث فِقَر وثلاثة أجزاء :

من لي به يرنو بمقلتيْ ساحر إلى العبـاد
ينأى به الحسنُ فينثني نافر صعب القيـاد
وتارة يدنو كما احتسى الطائر مـاء الثماد
فجيده أغيد والخد بالخـال منمق
تكتمه الحجبُ فلي إلى الكله تشوق

٦ ــ بأبي ظبي حمى تكنفه أسد غيل
مذهبي رشف لمى قرقفه سلسبيل
يستبي قلبي بمـا بعطفه إذ يميل
ذو اعتدال يعزى إلى ذي نعمةٍ ثابت
في ظلال تحت حلى قطر الندى بائت

والخرجة عبارة عن القفل الاخير من الموشح ، والشرط فيها ان تكون حجّاجيّة من قبل السخف ، قُزمانية من قبل اللحن ، حارة محرقة حادة منضجة من الفاظ العامة ولغات الخاصة[1] ، فان كانت معربة الالفاظ منسوجة على منوال ما تقدمها من الأبيات خرج الموشح من ان يكون موشحاً ، اللهم الا اذا كان موشح مدح وذكر الممدوح في الخرجة فانه

---

(١) اوردها ابن سناء الملك « الداصة » (ص ٣٠) راجع البصير : ص ١٦ . والداصة اللصوص .

يحسن ان تكون الخرجة معربة كقول ابن بقيّ :

إنمـــا يحيى سليل الكرام
واحد الدنيـــا ومعنى الأنـــام

ولا بد في البيت الذي قبل الخرجة من قال او قلت او قالت او غَنَّى أو غنّيتُ أو غنّت ، فمما جعل على لسان الحمام قول عبادة :

إن الحمام في أيكها تشدو
قل هل عُلم أو هل عُهد او كان
كالمعتصم والمعتضد ملكان

وتنقسم الموشحات الى قسمين :

(١) على اوزان اشعار العرب .

(أ) ما لا تتخلل اقفاله وأبياته كلمة تخرج تلك الفقرة عن الوزن [١] .

(ب) ما تخلل اقفاله وابياته كلمة تخرجها عن الوزن

(٢) على غير اوزان العرب .

وقد اوردنا امثلة على القسم الاول (أ) فمنه موشحة ابن المعتز (من الرمل) : « أيها الساقي اليك المشتكى » أما (ب) فمثاله قول ابن بَقِـــيّ :

صبرت والصبر شيمة العاني ولم أقـــل للمطيل هجراني
معـــذبي كفـــاني

فهو من المنسرح وأخرجه منه « معذبي كفاني » (متفعلن – متفعلْ) [٢] وهذا هو مثال ما تخللت أبياته كلمة تخرجه عن ان يكون شعراً صرفاً وقريضاً محضاً ؛ أما مثال ما تخللت أبياته حركة ملتزمة كسرة كانت أو ضمة أو فتحة

(١) يعتبر هذا النمط اشبه بالمخمسات منه بالموشحات .
(٢) دار الطراز : ص ٣٤ .

فهو قول الشاعر :

يا ويح صَبٍّ إلى البرقِ له نَظَرُ وفي البكاء مع الوُرقِ له وَطَرُ

فهذا من البسيط ، والتزام اعادة القافية في وسط وزن على الحركة المخفوضة هو الذي اشرنا اليه .

والقسم الثاني من الموشحات هو ما ليس على اوزان العرب وهو الكثير الذي لا ينحصر والشارد الذي لا ينضبط[1] .

والموشحات تنقسم من جهة اخرى الى قسمين : قسم اقفاله وزن أبياته حتى كأن آخر الابيات من آخر الاقفال كقول الاعمى :

أحلى من الأمن يرتاح من قربي ويفرق
في وجهه سنّه يشجى بها العذل[2] ويشرق

لله ما أقرب على محبيه وأبعدا
حلو اللمى اشنب آسى الضنى فيه وأسعدا
أحبب به أحبب ويا تجنيه طال المدى

أما ترى حزني ناراً على قلبي تحرق
حسبي بها جنة يا ماء يا ظل يا رونق

وقسمٌ اقفاله مخالفة لأوزان الابيات مخالفة تامة ، كقول بعضهم :

الحب يجنيك لذة العَذَلِ واللوم فيه أحلى من القُبَلِ
لكل شيء من الهوى سببُ جَدَّ الهوى بي وأصله اللَّعِبُ

وان لو كان جدّ يغني

---

(١) دار الطراز : ص ٣٥ والبصير : ص ٢٠ .
(٢) عند البصير : العذول (ص ٢٠) .

كان الاحسان من الحسنِ[1]

* * *

وتنقسم المؤشحات من جهة أخرى الى قسمين : قسم لابياته وزن يدركه السمع ويعرفه الذوق كما تعرف اوزان الاشعار ولا يحتاج فيها الى وزنها بميزان العروض ، وهو اكثرها ؛ وقسم مطرب الوزن ، مهلهل النسج ، مفكك النظم لا يحس الذوق صحته من سقمه ولا دخوله من خروجه ، كالموشح الذي اوله :

انت اقتراحي (أ)	لا قَرَّب الله اللواحي (أ)
من شاء أن يقول	فاني لست اسمع (ب)
خضعت في هواك (حـ)	وما كنت لأخضع (ب)
حسبي عليَّ رضاك (حـ)	شفيع لي مُشفَّع (ب)
نشوان صاحِ (أ)	بين ارتياعٍ وارتياحِ (أ)

والموشحات من جهة اخرى تنقسم الى قسمين : قسم يستقل التلحين به ولا يفتقر الى ما يعينه عليه وهو اكثرها ؛ وقسم لا يحتمل التلحين ولا يمشي الا بأن يتوكأ على لفظة لا معنى لها تكون دعامة للتلحين وعكازاً للمغني كقول ابن بَقِيّ :

من طـــالب ثار قتــلي ظبيات الحدوج فتانات الحجيج

فان التلحين لا يستقيم الا بان يقول : « لا ، لا » بين الخبرين الجيميين من هذا القفل .

ومما سنه القوم في اكثر موشحات المدح ان يختم الموشح بالغزل ويخرج من المديح اليه كما خرج اليه منه .

---

(1) دار الطراز : ٣٦ ، البصير : ٢٠ وترتيب البيتين الاخيرين عند ابن سناء الملك هو :

وان لو كان جد يغني كان الاحسان من الحسن

« والموشحات يُعمل فيها ما يُعمل في انواع الشعر من الغزل والمدح والرثاء والهجو والمجون والزهد ؛ وماكان منها في الزهد يقال له المكفّر » [1]

ويسمي ابن سناء الملك مجموع البيت والقفل في الموشحة « دوراً » وهو ما جرى عليه صاحب المستطرف كذلك [2]

ويذكرنا بعض صنوف الموشحات بما اسماه المعاصرون بالشعر الحر مع اختلاف في طريقة كتابة الاغصان والاسماط كالقفل الآتي المركب من خمسة اجزاء :

يا من أجودُ ويبخلُ   على شحّي وافتقاري

اهواك   وعندي زياده   منها شاره

فلو كتبناه على الطريقة الحديثة لكان اشبه بالشعر الحر بكل ما فيه من تباين في طول الاشطر واختلاف في التفاعيل ، واليك ما نعني :

يا من أجو	دُويبخلُ
— — ں —	ں ں — ں —
مستفعلن	متفاعلن
على شُحّي	وافتقاري
ں — — —	— ں — —
مفاعيلن	فاعلاتن
أهواك	
— — ں	
مَفْعُولُ	
وعندي	زياده

(1) بلاغة العرب في الاندلس ، طبعة مصر ، ١٣٤٢ هـ – ١٩٢٤ م ، ص ٢٣٣ – ٢٤٢
= البصير ، سبق ذكره ، ص ٢١ ودار الطراز : ص ٣٨

(2) البصير ، ص ٢٣ .

ن — —	ن — —
فعولن	فعولن
منها	شاره
— —	— —
فاعلْ	فاعلْ

على ان امثال هذا الموشح لا يُعتد بها في الحكم على الموشحات بصورة عامة ، فهناك موشحات جميلة من ضمن الاوزان الخليلية واكثرها من الرمل او مخلع البسيط او السريع او المديد او المنسرح ، وتتألف اقفالها في الاغلب من اربعة اشطر وابياتها من ستة ، وانجح وشّاحي الاندلس هم ابن سهل الاسرائيلي (وهو يهودي اعتنق الاسلام) ولسان الدين بن الخطيب وابن زمرك[1] .

وباعتقادي ان الموشح لم يصل ذروته الا في العراق في القرن الثالث عشر للهجرة ؛ وإن اجمل موشحة في نظري (في تاريخ الموشح كله) موشحة محمد سعيد الحُبوبي التي يقول فيها :

(المطلع)

هزت الزوراء اعطاف الصفا وصفت لي رغدة العيش الهني

فارعَ من عهدك ما قد سلفا وأعــد يا فتنــة المفتتن

(الـــدور)

عارضِ الشمس جبينــاً بجبين لنرى أيكما أسنى سنـــا

واسب في عطفك عطف الياسمين وانثنِ غصناً إذا الغصن انثنى

حبذا لـــو قلبك القاسي يلين انمـــا قدُّك كان الالينـــا

(١) البصير ، ص ٢٧ .

(القفـــل)

فانعطف انت اذا ما انعطفا قدك المهزوز هــزّ الغُصُنِ
ان في خدك روضاً شغفا مقلة الــرائي وكف المجتــني

(الــدور)

يا غزال الكرخ واوجدي عليك كــاد سري فيك ان ينهتكا
هذه الصهباء والكأس لديك وغرامي في هــواك احتنكا
فاسقني كأساً وخذ كأساً اليك فلذيذ العيش ان نشــتركا

(القفـــل)

أترع الاقداح راحاً قرقفـــا واسقني واشرب أو اشرب واسقني
فلَماك العذب أحلى مرشفا من دم الكرم وماء المــزنِ

والموشحة مؤلفة من سبعة أدوار فيها الغزل ووصف الخمرة والتغني بالطبيعة . ولست بترجيحي هذه الموشحة أبخس حق موشحتين منافستين لها وهما موشحة ابن سهل الاسرائيلي التي يقول فيها :

(المطلـــع)

هل درى ظبي الحمى أنْ قد حَمَى قلب صبّ حله عن مكنسِ
فهو في حرٍّ وخفقٍ مثلما لعبــت ريح الصّبا بالقبسِ

(الدور)

يا بدوراً أطلعت يوم النوى غرراً تسلك في نهج الغررْ
ما لقلبي في الهوى ذنب سوى منكم الحسن ومن عيني النظرْ
اجتني اللذاتِ مكلوم الجوى والتذاذي من حبيبي بالفِكَرْ

(القفل)

كلما أشكوه وجداً بسما كالربى بالعارض المنبجس

إذ يقيم القطر فيها مأتمـا   وهي من بهجتها في عرس

وهي مؤلفة من خمسة أدوار ، كلا ولا موشحة لسان الدين بن الخطيب المؤلفة من سبعة ادوار (وهي معارضة لموشحة ابن سهل الاسرائيلي) ومطلعها :

جادك الغيث إذا الغيث همى   يا زمان الوصل بالاندلس
لم يكن وصلك الا حلما   في الكرى او خلسة المختلس

اقول لا اريد ان ابخس حق الموشحتين الاندلسيتين بالنسبة للموشحة العراقية. ولكن الموشحة الاخيرة جمعت من الاغراض والصور ما لم تجمعه اي واحدة منهما على انفراد . هذا مع العلم بان بحر الموشحات الثلاث واحد هو الرمل. والوشاحون الثلاثة موفقون في انتقاء قوافيهم وتقصّي الرقة في الفاظهم فلم يبق مجال للمفاضلة الا في تعدد الاغراض والا في قوة الهزة النفسية التي يحدثها كل منهم . ولا أشك في أن الحبوبي هو اقواهم في هذا المضمار .

وقد اتبع وشاحو العراق الأنماط الآتية في موشحاتهم :

١ – الموشح المخمس :

قفله مركب من شطرين متفقين في العروض مختلفين في القافية ويتكرر في جميع الأدوار وتتألف هذه بدورها من ثلاثة اشطر متفقة وزناً وقافية وتكوّن مع القفل بيت الموشح . ومثاله قول احمد عزة الفاروقي (المتوفى في اواخر القرن التاسع عشر) :

(المطلع)

من لصبٍّ كلما هبت صَبا   هبَّ من رقدته في فزع

(الدور)

كم صدور حكّمتها في الرؤوس

فأثارت بينهم حرب البسوس
عبدتهـــا من بني الفرس المجوس

(القفل)

وعـــلى ان تسترق العربا بايعتها الروم وسط البيع[1]

٢ – الموشح المسبّع :

ويبدأ بقفل مركب من اربعة اشطر يشبه ثالثها الاول ورابعها الثاني وزناً وقافية شريطة ان يتكرر هذا القفل في جميع الادوار التي يتألف احدها من القفل ومن بيت مركب من ثلاثة اشطر تطبق في اوزانه وقوافيه القواعد المطبقة في ابيات الموشح المخمس .

مثال ذلك موشحة السيد حيدر الحلي التي يقول فيها :

(المطلع)

عرّفت ناسكة ذات اللمى فرنت فاتكـــة في أضلعي
والكم بالهدب راشت اسهما فرمت شاكلتي[2] صبري معي

(الدور)

غـــادة أقتلها لي كلها
مثلما احيا لقلـــبي وصلها
ذات غنجٍ قد سباني دلهـــا

(القفل)

طرقت وهناً فقالت أجرما اذ رأتني بائتاً في المهجَعِ
ونعم يا ريم طرفي هوّما طمعاً منكِ بطيفٍ ممتِـــعِ

(١) البصير : ٤٣
(٢) الشاكلة : الخاصرة .

٣ ـ الموشح المعشّر :

ويبدأ بمثل ما يبدأ به المسبع من قفل يتكرر في ختام كل دور بيد ان البيت فيه يتألف من ستة اشطر يتفق فيها الصدر مع العجز وزناً ويتباين قافية .

مثال ذلك قول الحبوبي :

(المطلع)

هاج برق السعد قمريّ الهنا فتغـنى هزجاً في هـزَج
وسرت باليمن من روض المنى نسمة هبت بطيب الأرج

(الدور)

وحمـام البشر غنى وتـلا سير اللهو بنـادي الطرب
قد رقى منبر بانٍ واعتلى في مروجٍ كمروج الذهب
فهو لا ينفك يملي للملا : اعنقت بالحزن عنقا مغرب[١]

(القفل)

بغنا ناهيك فيه من غنـا خمرة اللهو بـه لم تمزَج
أترى معبد القى المدنا[٢] لحمام السّقطِ والمنعرجِ

وقد فضل العراقيون منذ أيام ابن المعتز « بحر الرمل » في موشحاتهم لاتساق وزنه وجلاء نبراته[٣] وبرعوا في تضمين طريف المعاني وبارع الافكار فيه، فمن ذلك مثلاً قول السيد حيدر الحلي من موشحة مسبعة :

---

(١) اعنقت : اسرعت، وعنقا مغرب : طائر خرافي اشتهر بسرعة طيرانه والكناية هنا عن اختفاء الحزن .

(٢) خمس طرق في الغناء اخترعها « معبد » المغني المعروف وقد جاءت التسمية على اثر فتح قتيبة ابن مسلم الباهلي خمس مدن في غزوة واحدة فلما بلغ ذلك معبداً قال : « وانا اخترعت خمس طرق في الغناء تعادل عندي تلك المدن الخمس » .

(٣) البصير ، ص ٤٥

(الدور)

كم قضت في سعيها من منسكِ
ما أضاعت فيه الا نُسُكي
فلقـــد عُدتُ بقلبٍ مشركِ

(القفل)

في الهوى يعبدُ منهـــا صنما   فهو في اللاهينَ لا في الرُّكَّعِ
ضلةً يقرأ : « قل من حرّما   زينة اللهِ » ولمـــا يقلعِ

وتجد في موشحة للحبوبي – يسميها الدكتور البصير « نوعاً من المذكرات او الاعترافات التي ُقدر لها ان ُتكتب شعراً » – وحياً مستلهماً من قصيدة عمر بن ابي ربيعة المشهورة :

ليت هنداً انجزتنا ما تعِدْ   وشفت انفسنا مما تجدْ

فهنا تجد القصيدة قد تحولت الى موشحة رائعة تضمنت اجمل ما في دالية ابن ابي ربيعة من صور ، من نحو قوله :

(الدور)

قلن يـــا « أسْمَ » امنحيه الغزلا
وصليه فهو من خير الملا
فانثنت كبراً وقالت : لا ولا

(القفل)

كان لي سر لديه مودعا   ضمن الكتمان فيه ثم باح
ولقد شبب بي حتى سعى   بيَ في سر التصابي لافتضاح

والفاظ من نحو «كظباء الخَيْف[1] لا تخشى القناص » و « يتبالهن

(١) وعمر يقول : « نحن أهل الخيف منازض منى   ما لمقتول قتلناه قـــود »

وقد يعرفني » وقوله : « فتضاحكن[1] لها يخدعنها » الخ ...

لذلك لا نعتقد كما يعتقد الدكتور البصير (ص ٥٥) بأنه « سرد حادثة غرامية حقيقية » .

ويُعد القرن الثالث عشر للهجرة عصر انبعاث للموشح يبلغ ذروته في القرن الرابع عشر ، ولئن استغلت الموشحات في القرن الماضي في موضوعات المناسبات الشخصية لقد استغلت في القرن الحاضر في موضوعات سياسة واجتماعية ذات بال .

ومن اشهر وشاحي العصر الحاضر ميخائيل نعيمه وجبران خليل جبران وايليا ابو ماضي وعلي محمود طه المهندس ، وظهرت فكرة « القوافي المتعارضة » وهو ما يُعرف عند الافرنج بالاسلوب المستدير ، واستعملت في المربعات التي تنظم في بحور خفيفة كالسريع والرمل وما اليهما وتبنى على « قواف متعارضة » في صدورها واعجازها ، والمقصود بتعارض القوافي : « تكرار القافية الاولى بعد استعمال قافية ثانية تتكرر في دورها بانتهاء شطر او بيت » ، ومن امثلتها قول علي محمود طه المهندس في موشحته : « زهراتي »[2]

طال انتظاري ومضى موعدي وانت مثلي ترقُبين المسا
كم لك عندي في الهوى من يد يا زهراتي أنت رمز الوفا

* * *

يا زهراتي ويك لا تسأمي ولا يرعك الزمن الدائر
لا تُطرقي وابتهجي وابسمي عمّا قليـــل يُقبل الزائر

* * *

(١) وعمر يقول : « فتضاحكن وقد قلن لها : حسن في كــل عين من تود »
(٢) أشرنا الى الالفاظ المتكررة التي تربط شطراً بشطر بشكل دائري ، بخط افقي تحتها .

عما قليل سوف تلقينه أجمل ما تصبو اليه العيون
يطرق بابي معلناً أنه كل اصطبار في هواه يهون

* * *

وهناك ما يُعرف بـ « الثلاثي المذيّل » وهو الذي ينتظم دوره ثلاثة أشطر من ثاني الرمل شفع كل منها بذيل وزنه (فاعلاتن) ملتزماً قافيتين مختلفتين إحداهما في الاصل والاخرى في الذيل لا تتكرران في سائر الادوار ، ومثاله قول الباس فرحات [1] :

يا عروس الروض يا ذات الجناحْ يا حمامَهْ
سافري مصحوبة عند الصباح بالسلامَهْ
واحملي شوق فؤادٍ ذي جراح وهيامهْ

* * *

اسرعي من قبل يشتد الهجير بالنزوحِ
واسبحي ما بين أمواج الاثير مثل روحي

واذا لا	ح لك الرو	ضُ النضيرْ	فاستريحي
ں ں — —	ں ں — —	— ں — ه	— ں — —
فعلاتن	فعلاتن	فاعلاتْ	فاعلاتن

(مقصورة)

وما يصح في هذا الموشح يصح في « المثنى المذيّل » كما في موشحة جبران الموسومة بـ « اغنية الليل » :

سكن الليل وفي ثوب السكونْ تختبي الاحلامْ
وسعى البدر وللبدر عيونْ ترصد الأيّامْ

* * *

(١) البصير : ٧٣ — ٧٤

فتعالي يا ابنة الحقل نزور كرمة العشّاق
علّنا نطفي بذياك العصير حرقة الأشراق[1]

يلي هذه الاشكال في الجودة موشح للعقاد من بحر المجتث يتألف دوره من تسعة أشطر يؤلف الاخير منها «لازمة» وقافية ملتزمة في الشطر الثامن. اما أشطره الاخرى فيبنى ستة منها على قواف متعارضة تلتزم قافية السادس منها في الشطر السابع. وهاك مثاله :

«هنتِ والله»

هوّنت خطبكِ جدّاً (أ) وخلته لن يهونا (ب)
حمداً لكيدك حمداً (أ) حمداً يفيض العيونا (ب)
بدلت بالنار برداً (أ) وبالهيام سكونا (ب)
إني أمنت الفتونا (ب)
وانت ماذا أمنتِ؟ (ح)
قد هنتِ والله ... هنتِ (ج)

* * *

كم دار في الكون رأسي (د) حيران يطوي بقاعَه (ه)
شكّي يسائل حدسي (د) اين اختفت منذ ساعَه؟ (ه)
سفينتي اليوم ترسي (د) والركب يطوي شراعَه (ه)
غيبي بغير شفاعه (ه)
ما انت ويحك. أنت؟ (ح)
قد هنتِ واللهِ ... هنتِ (ج)

ويقارب هذا الموشح موشح معشّر لجبران من الرمل تلتزم فيه أربع قوافٍ متعارضة. وهذا مثاله :

---

(١) نفسه : ص ٦٧

كان لي بالامس قلبٌ فقضى (أ) — وأراح الناس منه واستراح (ب)
ذاك عهد من حياتي قد مضى (أ) — بين تشبيبٍ وشكوى ونواح (ب)
إنما الحب كنجمٍ في الفضا (أ) — نوره يمحى بانوار الصباح (ب)
وسرور الحب وهم لايطول (ح) — وجمال الحب ظل لا يقيم (د)
وعهود الحب أحلام تزول (ح) — عندما يستيقظ العقل السليم (د)

ومما تفنن به علي محمود طه المهندس في الموشحات موشحته : « ليالي كليوبتره » التي يقول فيها :

كليوبـــترا أي حـــلم من لياليـــك الحسان (أ)
طـــاف بالموج فغنّى وتغنّـــى الشاطئـــان (أ)
وهفا كلُّ فـــؤادٍ وشدا كـــلُّ لسان (أ)
هـــذه فاتنة الدنـــيا وحسناءُ الزمـــان (أ)

بعثت في زورق مستلهم من كل فنٍّ (ب)
مرح المجداف يختال بحوراء تغني (ب)

يا حبيبي هذه ليلة حـــبي — لازمـــة
آه لو شاركتني أفراح قلـــبي

وابتدع ايليا ابو ماضي موشحة ذات ستة ابيات متعارضة القوافي صدراً وعجزاً باستثناء قافية صدر البيت السادس حيث تكون سائبة وليس فيها براعة فنية[1].

وحاول جبران طريقة اكثر تعقيداً[2] فقد جعل المقطع الواحد من الموشحة مؤلفاً من احد عشر بيتاً : الخمسة الاولى من تام البسيط بقافية موحدة والاربعة التالية من مجزوء الرمل ومن قافية موحدة ايضاً ولكنها مغايرة للقافية الأولى والبيتان الاخيران من مجزوء الرمل ومن قافية موحدة

---

(١) البصير ، ص ٧٩ .

(٢) هذه محاولة سبقه اليها صفي الدين الحلي حين جمع بين بحر الطويل والمجتث في موشحة واحدة .

ثالثة ، فيكون التصوير التخطيطي للموشحة على الوجه الآتي :

________	________	ا	تام البسيط
________	________	ا	
________	________	ا	
________	________	ا	
________	________	ا	

* * *

________	________	ب	مجزوء الرمل
________	________	ب	
________	________	ب	
________	________	ب	

* * *

________	________	ح	مجزوء الرمل
________	________	ح	

ولكنها محاولة غير موفقة اذ لا تستسيغها الأذن العربية .

ويبدو ان اشكال الموشح من حيث التركيب والوزن كثيرة لا حصر لها . وهي على العموم ادب رنين وغناء والفاظ اكثر منه ادب معنى وفِكْر ورصانة على نحو ما نعهد في الشعر العمودي التقليدي، وقد اجهد الاندلسيون انفسهم في الموشح مدة ثلاثة قرون عاد بعدها الى المشرق موطن نشأته الاولى فكان ابن سناء الملك وصفي الدين الحلي والشهاب العزازي من خيرة الوشاحين فهم لا يقلون عن وشاحي الاندلس ان لم نقل بذّوهم وتفوقوا عليهم .

وانطوت صفحة الموشح بعد ذلك الى ان قُدر له ان يبتعث من جديد

في القرن الماضي ويبلغ شأواً جديداً في الربع الاول من القرن الحالي على أيدي شعراء المهجر — أو عرب اميركا — بصورة خاصة [1]

ولم يكن التنويع والتجديد في اوزان الموشح موفقاً دائماً، فهذه مثلاً موشحة لمحمد بن فضل بن شرف الدين وقيل لحاتم بن سعيد جمع فيها الوشاح تفاعيل : « فالن » و « فاعلن » و « فَعِلانْ » و « متفعلن » و « مستفعلْ » و « مفعلاتُ » الخ ... فكان الناتج اقرب الى النثر منه الى الشعر ، فاستمع اليه لتحكم عليه بنفسك :

شمسٌ قارنت بدرا راحٌ ونديم
أدر كؤوس الخمر
عنــبرية النشر
ان الروض ذو بشر
وقد درّع النهرا هبوبُ النسيم

وثم لون من الموشح جمع بين وزنين وقد المعنا اليه عندما تحدثنا عن موشحة جبران التي جمع فيها بين البسيط والرمل وحكمنا عليها بعدم التوفيق، ولكن هناك موشحة من هذا الطراز اكثر توفيقاً لصفي الدين الحلي، وهي موشحة مضمنة سُميت كذلك لانه ضمنها أبياتاً من المجتث لابي نواس وسنسمعك مقطعاً منها ، يقول صفي الدين :

وحق الهوى ما حلت يوماً عن الهوى ولكن نجمي في المحبة قد هوى
وما كنت ارجو وصل من قاتلي نوى وأضنى فؤادي بالقطيعة والنوى

ليس في الهوى عجبُ إن اصابني النصبُ
حامل الهوى تعبُ يستخفه الطربُ

وقد جارى خير الدين الزركلي في العصر الحديث أولئك الوشاحين

(١) نفسه ، ص ٨٣

الأندلسيين الذين اتخذوا طريقاً وسطاً بين الحفاظ على الفن التقليدي للعروض العربي والخروج عليه بعض الشيء وذلك باضافة تفعيلة زائدة لا يقتضيها البحر الخليلي ، وعلى هذا الطراز نسجت موشحته : « يا زمان » إذ قال :

متى تُرى	تبسم لي	يا زمانْ ؟	
ٮ — ٮ —	— ٮ ٮ —	— ٮ — ه	
متفعلن	مستعلن	مفعلاتْ	[من السريع]

ألا حنا	نْ ؟
ٮ — ٮ —	ه
متفعلا	نْ

[تفعيلة مذالة من البسيط]

وللدكتور محمد مهدي البصير موشحة من سبعة أدوار بعنوان « أيها الدينار »[1] نظمها على بحر الرمل ونحا فيها منحى خاصّاً إذ جعل المطلع قفلاً يتكرر كلازمة بعد كل دور ؛ واليك مقطعاً منها :

مطلع
أيها الدينار ، يا قِبلة آمال الأنامْ
هَبْ لهم ما يتمنون شراباً وطعامْ

* * *

دور
لا يغرَّنّكَ قيل القوم إنا مسلمونْ
فهم غيرَ هواهم أبداً لا يعبُدونْ
ولشيء غير تحقيق الغنى لا يعملونْ
عبدوا المـال تعالى الله عمّا يشركونْ

* * *

قفل
أيها الدينار ، يا قِبلة آمال الأنامْ
هبْ لهم ما يتمنون شراباً وطعامْ

بيت

(١) نفسه ، ص ١٠٨ — ١١٠ وقد أفدنا كثيراً من كتاب الدكتور البصير : « الموشح في الاندلس وفي المشرق » في ايضاح هذا الفن فهو من خير ما كتب في الموضوع لذلك لم نجد بداً من الاعتماد عليه في مجاراة طريقته وتقصي عبارته الى جنب كتاب دار الطراز .

ويختلف الموشح عن الزجل في انه على الأكثر فصيح والزجل عاميّ، وقد اتبع بعض الوشاحين عروض الخليل كما قلنا في حين أن بعضهم الآخر خرج عليه إذ نسج موشحاته على غرار النقرات الموسيقية[1].

وقد قسموا الموشح إلى اغصان واسماط واقفال . ويبدأ عادة « بالمطلع » وُيعرف أيضاً « بالمذهب » وهو عبارة عن سطر واحد أو سطرين يعقبه « الدور » القطعة التي تلي المطلع وهو شبيه « بالدور » الذي نجده في الاغاني العامية ويتضمن ثلاثة أسطر .

ويُنْهَى الموشح عادة (بالقفل) ويكون من نفس وزن (المطلع) وقافيته ؛ وُيعرف الدور والقفل مجتمعين (بالبيت) .

ومن عادة المتأخرين أن يجعلوا قفل البيت الأخير بلغة دارجة ويطلقون عليه اسم (الخرجة) ومن الغريب ان الخرجة في طائفة من الازجال التي تطورت عن الموشحات هي باللغة الاسبانية[2] .

---

(١) وقد اكتشف الباحثون علاقة وثيقة بين « الموشحات » و « الصوناتات » **Sonnets** أو الأرانين، وقد اختلفت الآراء فيما إذا كانت قد وجدت في الغرب أولا وانتقلت إلى الشرق عن طريق إسبانيا أم بالعكس، وأكبر الظن أنها من أصل عربي اقتبسها الأوروبيون من الأدب الاندلسي فشاعت في إيطاليا وفرنسا وانكلترة ، وأقرب الأرانين إلى الموشحات العربية من حيث التركيب هي الأرانين الشكسبيرية .

(٢) وقد وجدنا عند ابن سناء الملك موشحة ذات خرجة فارسية (دار الطراز ، ص ١٣٥ – ١٣٦) :

وخود كما شيت طفلة — كغصن مايس
أرادت تكون خلة — لظبي كانس
فلما جئت منه قبلة — شدت بالفارسي :
دانستي كي بوسه بمن داذ — دها أنكسترين

ومعنى الشطر الاول : « أتعرف من اعطاني القبلة ؟ »
اما الشطر الثاني فمحرف لا يستفاد منه معنى .

واليك الرسم التخطيطي لما يكون عليه الموشح عادة :

المطلع أو المذهب

غصن	ا	غصن	ب
غصن	ا	غصن	ب

* * *

البيت

الدور

سمط	ج	سمط	د
سمط	ج	سمط	د
سمط	ج	سمط	د

* * *

القفل أو الخرجة

غصن	ا	غصن	ب
غصن	ا	غصن	ب

ومن الموشحات المشهورة موشحة الوزير لسان الدين بن الخطيب التي يقول فيها (من بحر الرمل) :

جادَكَ الغيثُ إذا الغيث همى   يا زمانَ الوصل بالأندلسِ
لم يكن وصلُكَ إلاّ حلُما   في الكرى أو خلسة المختلسِ

* * *

إذ يقود الدهر أشتات المـنى   ينقل الخطو على مـا يرسُمُ
زُمراً بين فُرادى وثُنى   مثلما يدعـو الوفودَ الموسمُ
والحيا قد جلل الروض سنا   فثغور الأرض عنه تبسـمُ

* * *

وروى النعمان عن مـاء السما   كيف يروي مالكٌ عن أنَس ؟

فكساه الحسنُ ثوباً معلما   يزدهي منه بأبهى ملبس[1]

وهي معارضة لموشحة ابن المعتز[2] :

أيها الساقي اليك المشتكى ـ ا   قد دعوناك وإن لم تسمع ـ ب

* * *

ونـــديم همتُ في غرته ـ ج
وبشرب الراح من راحته ـ ج
كلما استيقظ من سكرته ـ ج

* * *

جَذَبَ الزقَّ اليه واتكا ـ ا   وسقاني أربعاً في أربع ـ ب

* * *

ما لعيني عشيت بالنظر (د)
أنكرتْ بعدكَ ضوءَ القمر (د)
فاذا ما شئتَ فاسمع خبري : (د)

عشيت عيناي من طول البُكا ـ ا   وبكى بعضي على بعضي معي ـ ب

غصن بانٍ مال من حيث استوى (ه)
بات من يهواه من فرط الجوى (ه)

كلما فكّر في البين بكى   ويحه يبكي لما لم يقع ـ ب

---

(١) ابن خلدون : « المقدمة » ص ص ٥٨٦–٥٨٧ ونجد الجزء الذي اقتبسناه في (مختارات من الشعر الاندلسي) (جمعها وحققها الدكتور أ. ر. نيكل) طبعة دار العلم للملايين ، بيروت ١٩٤٩ ، ص ٢١٢ .

(٢) وهي الموشحة المنسوبة خطأ الى ابي العلاء بن زهر وقيل ابي بكر بن زهر المتوفى سنة ٥٩٥ ه مع العلم بانها كانت معروفة في القرن الثالث للهجرة فلا معنى لنسبتها الى رجل من القرن السادس ! !

خفق الاحشاء موهون القوى (ه)
ليس لي صبر ولا لي جلدُ (ه)
ما لقومي عذلوا واجتهدوا (ه)
انكروا شكواي مما اجدُ (ه)

مثل حالي حقها ان تشتكي　　كمد اليأس وذل الطمع – ب

كبدٌ حرّى ودمعٌ يكفُ
يعرف الذنب ولا يعترفُ
ايها المعرض عمّا أصفُ

* * *

قد نما حبّك عندي وزكا – ا　　لا تقل في الحب إني مدّعي[1] – ب

* * *

وقد يكون المطلع أو القفل سطراً بدل سطرين كما سبق أن قلنا وشطراً مكان شطرين كما هو واضح من المثال الثاني، وقد يطيل الشاعر الأشطر ويقصّرها، وهاك مثالاً من الموشح ذي الأشطر القصيرة مما نظمه أبو بكر الأبيض الوشّاح أحد معاصري ابن باجه :

ما لذّ لي شرب راحِ – ا
على رياض الأقاحِ – ا
لولا هضيم الوشاحِ – ا
اذا أسافي الصباحِ – ا

* * *

(١) فن التوشيح : ص ١٩٨ – ١٩٩ ومختارات من الشعر الاندلسي، سبق ذكره، ص ٢٠٨، وقد وردت هذه الموشحة في ديوان ابن المعتز ونحن أميل الى نسبتها إليه والى اعتبار الموشح فناً نشأ في المشرق ولكنه تطور في المغرب وعاد الى المشرق ليبلغ ذروته في موشحات ابن سناء الملك (المتوفى سنة ٦٠٨ هـ ١٢١٢ م).

أو في الأصيلْ ـــ ب
أضحى يقولْ : ـــ ب
ما للشَّمولْ ـــ ب
لطمت خدّي ـــ ج
وللشَّمال ـــ د
هبّتْ . فمالْ ـــ د
غصن اعتدال ـــ د
ضمّه بُردي ـــ ج

نماذج أخرى من الموشحات :

(١) الموشح [١] الأقرع [٢]:

(دور)

الحقّ صوّرني في كل صوره
كمثل بسملة من كل سوره
أقامني عند حشر الناس سوره
بجنة وبنار على اختلاف الذراري فأنا بين حيّ وميت في تبار

(دور)

لو ان هذا الذي اخذت عنه
من كل ما لاح لي مني ومنه
ما كان لي في وجود الحق كنه
اسرى فلست بساري كمثل سير الدراري بين نشر وطيّ فعل الشؤوس المدار

---

(١) هذا موشح لابن عربي ، راجع ديوانه ، ص ٨١ – ٨٢ .
(٢) سمي « الاقرع » لخلوه من المطلع .

الموشح المضفر الأقرع :

(دور)

قل لمن　قال لنا　اتبعوا　رسلنا
اعلمن　ان بنا　يندفعوا　نحونا
فالزمن　قول انا　ان شرعوا　سبلنا
العوال لمن علا　قدراً على القانت　واستمال　من قال لا　افرعـــه النابت

الموشح ذو المنقال وهو مضفر :

(مطلع)

سرائر　الاعيان　لاحت على الاكوان　للنـــاظرين
والعاشق الغيران　من ذاك في بحران　يبدي الانين

(دور)

عوّل والوجدُ　أضناه والسهدُ　قد حيّره
لما دنا البعد　لم أدر من بعد　من غيره
وهيّم العبد　والواحد الفرد　قد خيره
في البوح والكتمان　والسر والاعلان　في العالمين
أنا هو الديّان　يا عابد الأوثان　أنت الضنين

الموشح الاقرع المضفر المحير الممتزج :

(دور)

هذا الوجود العام　علمي به أولى
لانـــه انعام　من سيد مـــولى
ويومه من عـــام　في الشمس اذ تجلى
ترى البصير　بلا نصير　يعطي البشير
اعطاء ذات　بلا صفات　سوى السمات
فانهض إلى　مأوى الاولى　مـــن عنـــدلا

تبصر وجود الواحد الأعلى يعطى العلوم من حضرةٍ مُثْلَى

ومن موشحاته التي تنظر الى موشح ابن المعتز المشهور موشحته [1] :

(مطلع)

عنـــدما لاح لعيني المتكا ذبت شوقاً للذي كان معي

(دور)

ايها البيت العتيق المشرف
جاءك العبد الضعيف المسرف
عينه بالدمع شوقاً تذرف
غربة منه ومـــكراً فالبكا ليس محموداً اذا لم ينفـــع

(دور)

ايهـــا الساقي لا تأتـــلِ
فلقد أتعب فـــكري عذلي
ولقد انشده ما قيـــل لي
ايها الساقي اليك المشتكى ضاعت الشكوى إذا لم تنفع

(١) الديوان : ص ٣٩٢ – ٣٩٣ .

فنون الشعر الشعبي القديمة

الزجـــل

– ١ –

جاءني البرغوث وانا نايم (ا) وصار على جسمي حايم (ا)
وقال لي شهر وانا صايم (ا) بحسابي خلص رمضان (ب)
قلت يا برغوثي لا تجاذبني (ج) علامك انت مراكبني ؟ (ج)
بالله عليك لا تتـــاعبني (ج) واتـــركني انا تعبـــان (ب)
قال لي انا ماني بهمّك (د) لا اسرّك ولا اغمّـــك (د)
عشاي الليلـــه من دمكْ (د) والغد يفرجها الرحمنْ (ب)
قلت له : انا اراعيـــكْ (ه) وعناء الناس انشد فيـــكْ (ه)
روح لغيري يعشيكْ (ه) واتركني الليله نعسانْ (ب)

– ٢ –

خدودك شمس وعيـــوني حربها واوصاف البيك كل كاهن حربها
يا عينك من تصد تنبت حـــربها بدلالي وتهت عن رد الجواب

اقرإ الابيات المدرجة أعلاه [1] تجدها قد نُظمت بلغة بعيدة عن الإعراب وقد غلب عليها التسكين ولكنها مع ذلك أبيات موزونة تصلح للغناء فتعلم

---

(١) يراجع « الادب الرفيع » ص ١١٩ .

انها من نمط خاص . انها كذلك وتُعرف « بالزجل »[١] وهي واحدة من فنون الشعر الشعبي الأربعة القديمة عند العامة وهي : الزجل والمواليّا والكان وكان والقوما[٢] .

وعلى رأي دائرة المعارف الاسلامية الفرنسية المحفوظة في دار الكتب اللبنانية (المجلد الاول . ص ٤٧٤) انه « لم يُعن منذ القرن الثامن للهجرة بالموشح والزجل الا شعراء من المشرق » وقد قيل ان أول من ابتدع الزجل هو أبو بكر بن قزمان ويرجح انها وجادت قبله . وهو شعر نظم خصيصاً للغناء وعرف في الشام « بالمُعنّى »[٣] وفي العراق « بالعتابــة » تارة و « بالزهيري » أخرى والأول من الوافر والثاني من البسيط .

ومع أن الزجالين قد استعملوا بحور الخليل الستة عشر[٤] فانهم ابتدعوا

---

(١) يقول المقري في « نفح الطيب » ٤/٢٠٠ : « ولما شاع فن التوشيح في الأندلس واخذ به الجمهور لسلاسته وتنميق كلامه وتصريع أجزائه نسجت العامة من أهل الامصار على منواله ونظموا في طريقتهم بلغتهم الحضرية من غير ان يلتزموا فيه اعراباً واستحدثوا فناً سموه (بالزجل) والتزموا النظم فيه على مناحيهم الى هذا العهد فجاءوا فيه بالغرائب واتسع فيه البلاغة مجال بحسب لغتهم المستعجمة ، واول من ابدع في هذه الطريقة الزجلية ابو بكر بن قزمان وان كانت قيلت قبله بالأندلس لكن لم تظهر حلاها ولا انسبكت معانيها واشتهرت رشاقتها الا في زمانه وكان لعهد الملثمين وهو امام الزجالين على الاطلاق وازجاله مروية ببغداد اكثر مما بحواضر المغرب » .

(٢) يراجع أحمد الهاشمي ، ميزان الذهب في صناعة شعر العرب ، القاهرة ، ١٩٥١ ، ص ١٤٦ .

(٣) لعلها لفظة تركية وقد ضبطها منير الياس وهيبة الخازني الغساني بـ « المعنى » (بتشديد النون) راجع « الزجل ، تاريخه ، ادبه ، اعلامه ، قديماً وحديثاً » المطبعة البولسية ، حريصا ، لبنان ، ١٩٥٢ ، ص ٤٥ . وقال لويس معلوف في منجده : « المعنى عند الزجالين نوع من منظوماتهم اكثر اعتمادهم فيه على القافية فلا يسألون فيه عن صحة اللغة أو وزن الشعر » وله أنواع مختلفة . راجع الغساني: الزجل ، ص ٦٣ – ٨١ وقد ورد تعريف الزجل في هذا الكتاب بانه « نظم كلام العوام على الايقاع » ويضيف ان اشكاله عديدة لا تحد وتقطع الازجال على الموازين حسب الحروف او المقاطع او الوحدات الملفوظة دون تقيد بالقواعد العربية واوزان الشعر الفصيح .

(٤) يراجع معروف الرصافي ، الادب الرفيع ، ١١٩ .

بحوراً اخرى إلى جنب ذلك .

والشائع في هذا الضرب من النظم أن يأتي الزجّال بثلاثة أشطر متشابهة القوافي يعقبها شطر رابع تكون قافيته مختلفة عن الثلاث الباقيات ، ولكنها بمثابة اللازمة إذ إن رويها يلتزم في كل شطر رابـــع من القطع التي تليه في القصيدة كما في المثال الثاني أعلاه وهو من النوع الذي يعرف عند العراقيين بالعتابة وبحره الوافر ، ويجري على نفس النسق المورد أعلاه أي أن البيت يتألف في الحقيقة من أربعة أشطر أو مصاريع ، الثلاثة الاولى من رويّ معين والرابع من رويّ مغاير له ولكنه ملتزم في كل شطر رابع في القصيدة ، ويشيع الجناس عادة في القوافي الثلاث الأولى كما ترى ، وقد اختلف في تسميته بالعتابة فربما جاءت من انها نسجت في أول أمرها على نسق قول جرير (من الوافر) :

أقلّي اللـــوم عاذل والعتابا وقولي إن أصبت لقد أصابا

هذا فضلاً عن انها تتضمن الشيء الكثير من عتاب الخلان والأحباب .

وقد يُنظم الشعر الزجل اقفالاً ، ولا يزيد التقفل الواحد على بيتين في الغالب ؛ وقد يكون للبيت رويان احدهما للصدر والآخر للعجز ، وقد تسوده قافية واحدة على نحو ما نجد عند سكان جنوب العراق ولا سيما نسائهم .

خلاصة البحث

فنون الشعر الشعبي العربي القديمة اربعة وهي : الزجل والمواليّا والكان وكان والقوما [1] . واول من ابتدع « الزجل » ابن قزمان ، وقد عرف في

---

(١) جاء في « المستطرف من كل فن مستظرف » للابشيهي ، ج ٢ ص ٢٧٧ : « والفنون السبعة المذكورة عند الناس هي الشعر القريض والموشح والدوبيت والمواليات والكان وكان والقوما ، ومنهم من جعل الحماق من السبعة وفي ذلك اختلاف » .

العراق « بالعتابة » وينظم من الوافر و « بالزهيري » وينظم من البسيط ، وتكون الأشطر الثلاثة الأولى عادة من روي واحد والشطر الرابع من روي آخر يلتزم في كل شطر رابع ويغلب التجنيس على قوافي الأشطر الثلاثة الأولى .

المواليـّـا

أ ــ قالت جارية من جواري البرامكة ترثيهم :

يا دار اين ملوك الارض أين الفرس ؟
أين الذين حَمـوها بالقنا والتّرس ؟
قالت تراهم رمم تحت الأراضي الدُّرس
خفوت بعد الفصاحة ألسنتهم خُرس

ب ــ وقال صفي الدين الحلّي :

من قال جودة كفوفك والحيـا مثلين
أخطا القياس وفي قولـه جمع ضدين
ما جدت إلا وثغـرك مبتسم يا زيْـن
وذاك ما جاد إلا وهو باكي العين

ج ــ وقال أيضاً :

إن الصوارم ما زالت بأيادينا تميس عُجباً ، ويهتز القنا لينا
ومجد أعلامنا في الناس يعلينا بيض صنائعنا ، سود وقائعنا
خضر مرابعنـا ، حمر مواضينا

د ــ وقال بعضهم :

هلّي راح راح يا قلبي شكوتك لله قسمتك جت كده تقدر تقول اسلاه

ما قلت لك فضّهـــا هددتني بالآه يا ترى انصحلك والا اتركلك مجروح ؟
القدر شاف كده . جوا الفؤاد ولاه

* *

تأمل الأمثلة الأربعة تجدها جميعاً عدا الأخير من بحر البسيط ، وانهـــا بلغة فصيحة عدا الأخير أيضاً وانها بلغة معربة باستثناء المثال « ا » فقد غلب عليه التسكين . والمثال « د » إذ نظم باللغة الدارجة .

هذه كلها تمثل لوناً من النظم يعرف « بالمواليا » قيل ابتدعه اهل واسط (١) وقيل بعض أشياع البرامكة وأتباعهم بعد نكبتهم فقد حرم عليهم الرشيد رثاءهم باللغة الفصحى (٢) فراحوا يرثونهم وينوحون عليهم بلغة غير معربة أي بما يشبه العامية وينهون مقاطعهم بعبارة : « يا مراليّا ! » فعرف هذا اللون « بالمواليّا » وقيل بل سبب التسمية موالاة قوافيه بعضها بعضاً .

وتجد في المثال « ا » أول ما ورد من هذا الفن على لسان جارية مـــن جواري البرامكة ، وروي ان اقدم نموذج منه هو :

منازل كنت فيها بعد بعدك درس
خراب لا للعزا تصلح ولا للعرس
فأين عينيك تنظر كيف فيها الفرس
تحكم وألسنة المدّاح فيها خرس

ونظم « المواليا » على الأغلب من بحر البسيط والفاظه ساكنة الأواخر وبعضها مما يستعمله العامة ؛ ويكون تركيبه التخطيطي على الوجه الآتي :

---

(١) مدينة انشأها الحجاج سنة ٨٢ هـ وفرغ منها سنة ٨٦ هـ .

(٢) يقول السيوطي في شرح الموشح النحوي بل هو الذي امر برثائهم ومن بينهم جعفر البرمكي فرثته جارية بهذا الوزن، ويقول كذلك : « هو موال بضم الميم وفتح الواو وبعد الالف لام مفتوحة على صيغة اسم المفعول من ولاه يوليه اذا تابعه » .

أي أن مصاريعه الأربعة متشابهة من حيث الروي وقد تطور عنه تركيب آخر لا يختلف عن سابقه إلا باضافة مصراع خامس من نفس الروي الى المصاريع الأربعة الاولى ـ مع تغيير الروي في الشطر الثالث فيكون التركيب :

ب

وهذا النوع فضلاً عن كونه غير معرب فهو أشد اغراقاً في العامية ؛ وقد يكون الضرب وزان (فاعلن) و (فَعْلُنْ) أو (فِعْلان).

وذكر المحبي في كتابه : « خلاصة الاثر » ان أهل واسط أول من ابتدع المواليا (كما سبق ان ذكرنا) واستعملوه في الوصف والمديح وسائر الاغراض وأغرم به مواليهم وعبيدهم وفلاحوهم ثم انتقل منهم الى البغداديين الذين شذبوه وهذبوه ولطفوه فعُرفوا به دون غيرهم ؛ وهذا الذي حدا بصفي الدين الحلّي إلى أن ينسبه إلى الزراع البغاددة الذين يسقون مزارعهم بالدلاء ويغنون .

وقد بقي اسم « المواليّا » في العراق إلى يوم الناس هذا إلا أنه حرف إلى « الموّال » ، وتركيبه كتركيب « الزهيري » ولو أن هذا الأخير أصبح يضم سبعة أشطر تكون الثلاثة الأولى من روي والثلاثة التي تليها من روي آخر والشطر السابع المفرد من روي الأشطر الثلاثة الأولى فيكون التركيب التخطيطي ما مثاله :

الزهيري

....	.... ا
	.... ا
.... ب	.... ب
	.... ب
	.... ا

وينقسم الموّال إلى ثلاثة اقسام : الرباعي والاعرج والنعماني ، على نحو ما سيرد فيما بعد.

خلاصة البحث

المواليّا : نوع من الشعر قد يكون شبه فصيح او ملحوناً وقد يتألف من أربع او خمس قواف متشابهة او تكون القافية الثالثة مختلفة ولكنه يتألف على الأكثر من سبعة أشطر تتفق الثلاثة الاولى منها في قافية والثلاثة التالية في قافية ويلتزم الشطر السابع بقافية الأشطر الثلاثة الاولى ، وعروض المواليا من البسيط .

الكان وكان

مستفعلن – فاعلاتن – مستفعل – مستفعل.

مستفعلن – فاعلاتن – مستفعلن – فعلان..

* * *

يا قاسيَ القلبِ مالك تسمع ما عندك خبر

ومن حرارة وعظي قد لانتِ الاحجـار

أفنيت مالك وحالك في كل ما لا ينفعك

ليتك على ذي الحالة تقلع عن الإصرار

إذا ما تأملت في الابيـات الواردة أعلاه والتي أوردها الابشيهي في « المستطرف »[1] والمحبي في « خلاصة الاثر »[2] تبينت انها من نظم واحد ومن قافية واحدة ، غير ان الشطر الاول من البيت أطول من الثاني ولا تكون القافية فيه إلا مردفة .

وينسب فضل اختراع هذا اللون الى البغداديين وقـد سموه كذلك لاستعمالهم اياه في نظم الأساطير والحكايات الخرافية إذ يقولون فيه (كان وكان) للدلالة على انها روايات لا أصل لها ولا سند . وقد استعمل هـذا

---

(١) ص ٢٧١ .

(٢) خلاصة الأثر في اعيان القرن الحادي عشر ، ص ١٠٨ – ١١٠ .

الضرب في المواعظ والحكم ونظم فيه أئمة فضلاء من أمثال ابن الجوزي والواعظ شمس الدين الكوفي ، على نحو ما فعل مار افرام السرياني قبلهما . وسبب تقدمه على ما بعده هو أنّ بعض ألفاظه معربة [1] .

خلاصة البحث

الكان وكان شعر عامي من وزن واحد وقافية واحدة إلا أن صدر البيت أطول من عجزه ويجب أن تكون قافيته مردوفة دائماً وهو يستعمل في الحكايات والأساطير والحكم والمواعظ ويبدأه رُواته ومنشدوه بقولهم : «كان وكان» للدلالة على منحاه الأسطوري .

---

(١) الغساني : « الزجل » ص ٦١ .

القومـــا

- ١ -

مستفعلن – فاعِلانْ   مستفعلن – فاعِلانْ

أو

مستفعلن – فِعـــلانْ   مستفعلن – فِعـــلانْ

قال الابشيهي في مدح بعض الخلفاء ليسحر في رمضان :

لا زال سعدك جديد   دايم وجدك سـ عيد
ولا برحتَ مُهنّـــا   بكل صوم وعيـــد

* * *

في الدهر انت الفريد   وفي صفاتك وحيـــد
والخلق شـــعر منقح   وانت بيت القصـــيد

- ٢ -

وقال ولد لابن نقطة مخاطباً الخليفة الناصر :

يا ســـيد الســـادات   لك بالكرم عاداتْ
انـــا بُنيّ ابن نقطـــه   تعيش أبويا ماتْ

اقرإ الابيات الأربعة الاولى تجدها من وزن واحد وقافية واحدة فهو

شبيه بالكان وكان من هذه الناحية إلا أنه كان يستعمل للإنشاد في رمضان لايقاظ النائمين لتناول السحور . ويختلف عن الكان وكان أيضاً في أن لـه وزنين أولهما مركب من أربعة أقفال – ثلاثة منها متساوية في الوزن والروي ، وثانيهما من ثلاثة أقفال مختلفة الوزن متفقة الروي فيكون بذلك القفل الأول أقصر من الثاني والثاني أقصر من الثالث .

والتخطيط الأساسي للنوع الأول المشهور هو :

.... ا	.... ا
.... ؟	.... ا

* * *

.... ا	.... ا
.... ؟	.... ا

أي انه مؤلف من أربعة أقفال ، الأول والثاني والرابع منها من نفس القافية ويترك الثالث بلا قافية ولذلك أشرنا إليه بعلامة استفهام وتلتزم نفس القافية في الأشطر الثلاثة من كل قفل وفي القصيدة بأسرها .

وهذا الضرب أيضاً من اختراع البغداديين أيام الدولة العباسية وجاءت التسمية من قول المغنين المسحّرين لبعضهم البعض وقت الغناء « قوما نسحرْ قوما » ، ونظموا فيه الزهيري والخمري والعتاب الخ ... والقوما والـكان وكان لا يعرفهما سوى أهل العراق وربما تكلف غيرهم نظمها ، وكل بيت من « القوما » قائم بنفسه . واما تأثيره فلعدم اعرابه[1] .

ويقال إن مبتدعه رجل اسمه ابن نقطة وانه ابتدعه للخليفة الناصر ؛ وقيل كان لابن نقطة هذا ابن صغير فلما مات أبوه أراد أن يحصل على نفس

(١) يراجع محمد المحبي : خلاصة الأثر في أعيان القرن الحادي عشر ، ص ١٠٨ = الغساني : « الزجل » ص ٦٢ .

الامتيازات التي كانت لأبيه عند الخليفة فانتظر حتى حل شهر رمضان فوقف هو واتباع أبيه أمام قصر الخليفة وغنى الأبيات التي أوردناها في أعلاه (القسم الثاني) فطرب له الخليفة وأجرى له ضعف جراية أبيه .

خلاصة البحث

القوما لون من الشعر الشعبي ذو وزن واحد وهو مستفعلن ـ فعلانْ (أو فاعلان) وقافية واحدة تنتظم جميع الأشطر عدا الثالثة من كل قفل إذ تكون حرة ، وله وزن آخر ذو ثلاثة أقفال بعضها أقصر من بعض ومختلفة في الوزن ولكنها متفقة في الروي .

« فنون الشعر الملحقة بالأوزان والقوافي »
أو بديعيات [1] العروض والقافية

١ ـ قال بديع الزمان الهمذاني (من البسيط):

يكاد يحكيك صوب الغيث منسكبا   لو كان طلق المحيا يمطر الذهبا
والدهر لو لم يخن والشمس لو نطقت   والليث لو لم يصد والبحر لو عذبا

٢ ـ وقال المتنبي يمدح سيف الدولة (من البسيط):

يا أيها المحسن المشكور من جهتي   والشكر من قبل الإحسان لا قبلي
أقِلْ، أنِلْ، أقطع، احمل، علِّ، سل، اعد
زد، هَشَّ، بَشَّ، تفضل، أدن، سرّ، صِلِ

٣ ـ وقال امرؤ القيس (من المتقارب):

وحرب وردتُ وثغـر سددتُ   وعلج شددتُ عليه الحبـالا

---

(١) الواقع ان علم البلاغة بوضعه الحاضر مزيج من ثلاثة علوم اولها علم « المعاني » وهو أدخل في النحو منه في أي شيء آخر، و« البيان » الذي هو وحده علم البلاغة الحقيقي، و« البديع » الذي هو الآخر أدخل في علم العروض والقافية منه في أي علم آخر؛ وقد آن الأوان للفصل بين هذه العلوم، وكتابة علم البلاغة على اساس جديد؛ ولتفهم الفصل الذي نحن بصدده يراجع كتاب البديع لعبد الله بن المعتز طبعة اغناطيوس كراتشقوفسكي، سلسلة تذكار حب، السلسلة الجديدة، رقم ١٠ (١٩٣٥). ويسمي الافرنج « البديع » **Poetic** للدلالة على انه ألصق بالعروض منه بالبلاغة **Rhetoric**.

ومــالٍ حويتُ وخيــلٍ حميتُ وضيفٍ قريتُ يخــاف الوكالا

٤ – وقال الحريري (من الكامل):

يا خاطب الدنيا الدنيّــة انها شرك الردى (وقرارة الأكدارِ)

دار متى ما أضحكت في يومها أبكت غداً (تبّاً لهــا من دارِ)

• • •

تأمل بيتي الهمذاني تجد في البيت الثاني منهما ظاهرة خاصة وهي ان الشاعر جاء بمعان مختلفة في جمل منفصلة متساوية في الوزن:

والدهر لو لم يخن | والشمس لو نطقت

والليث لو لم يصد | والبحــر لو عذبا

وهذا هو ما يُعرف عند الشعراء «بالتفويف» وقد أخذ من البرد المفوف أي الذي فيه خطوط بيض تخالف ألوانه الأخرى.

وينطبق نفس الشيء على البيت الثاني من بيتي المتنبي (المثال الثاني)، ولكن الفرق هنا هو أنّ الجمل المنفصلة أقصر من سابقتهـــا، بل هي مجرد أفعال أمر تؤدي معاني الجمل الكاملة:

أقل | انل | اقطع | احمل | علّ | سلّ | اعد

زد | هُشّ | بُشّ | تفضّل | أدن | سرّ | صِلِ

وهذا أشبه ما يكون بالبرد المفوف ذي الخطوط الرفيعة في حين أن الأول أشبه ما يكون بالبرد المفوف ذي الخطوط العريضة.

ومن ضروب التفويف الأول أيضاً قول الشاعر (من الطويل):

ولو أنّ ما بي بالجبال لدكها وبالنار أطفاها | وبالماء لم يجرِ

وبالناس لم يحيوا | وبالدهر لم يكن وبالشمس لم تطلع | وبالنجم لم يسرِ

ومن ضروب اللون الثاني المحاكي لقول المتنبي قول ابن العميثل في عبد

الله بن طاهر (من الكامل) :

يا من يؤمل أن تكون خصاله كخصال عبد الله أنصتْ واسمعِ
اصدق | وعفّ | وبرّ | واصبر | واحتمل
واحلم | ودار | وكاف | وابذل | واشجعِ

* * *

تأمل الآن بيتي امرئ القيس (المثال الثالث) تجد أن الشاعر جعل كل بيت منهما أربعة أقسام ، الثلاثة الأولى منها على سجع واحد قد التزم فيه الدال والتاء : وردت ، سددت ، شددت ، وذلك في البيت الأول ، والياء والتاء : حويت ، حميت ، قريت ، وذلك في البيت الثاني مع التزام اللام رويّاً في نهاية كل من البيتين في لفظتي (الحبالا والوكالا) وهذا ما يعرف عند الشعراء (بالتسميط) ونظير ذلك قول الحريري في بعض مقاماته (من المتقارب) :

لزمت السفار | وجبت القفار | وعفت النضار | لأجني الفرح
وخضت السيول | ورضت الخيول | لجرّ ذيول | الصبا والمرح
ولولا الطماح | إلى شرب راح | لما كان باح | فمي بالمُلَح

وقد سبق أن ذكرنا في موضوع « المسمطات » نوعاً آخر يعرف بتسميط التقطيع وهو تسجيع كل أجزاء البيت على رويّ مغاير لروي القافية ، وضربنا لذلك مثالاً من قول ابن هانئ الأندلسي (من الكامل) :

ملأُوا البلاد رغائباً | وكتائباً | وقواضباً | وشوازباً | إن ساروا
وجداولاً | وأجادلاً | ومقاولاً | وعواملاً | وذوابلاً | واختاروا

وقد سمى بعضهم هذا اللون بالموازنة واعتبره مستقلاً عن « التسميط » ، على أن هذا مع اللون السابق أشبه ما يكون بالتفويف ذي الخطوط الرفيعة

والعريضة على نحو ما ذكرنا.

تأمل الآن قول الحريري (المثال الرابع) تجد أن للبيتين قافيتين مع وزنين مختلفين بحيث يمكن إفراد أحدهما عن الآخر، ففي قول الحريري يمكن إسقاط الكلمات المحصورة بين قوسين مع استقامة الوزن والمعنى إذ يصبح من مجزوء الكامل في حين أن الأصل من الكامل:

يا خاطب الدنيا الدنيّـــةِ إنها شرك الردى

دار متى ما أضحكت في يومها أبكت غدا

ونظير هذا قول بعض الشعراء (من الكامل):

وإذا الرياح مع العشيّ تناوحت هوج الرمال (تكبهن شمالا)

ألفيتنا نقـــري العبيط لضيفنـــا قبل العيال (ونقتل الأبطالا)

وهذا هو «التشريع» وسبب تسمية هذا اللون من فنون القافية بالتشريع هو كون الشاعر قد شرع في بيته الشعري باباً يخرج من وزن إلى وزن مقارب له وهو مأخوذ من قول من يقول: شرَّع باباً الى الطريق أي فتح باباً يفضي اليه؛ وقد عرّفه صاحب «جواهر البلاغة» بأنه «بناء البيت على قافيتين يصح المعنى عند الوقوف على كل منهما»[1].

---

(١) احمد الهاشمي : جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، (القاهرة، ١٣٧٩ هـ — ١٩٦٠ م) ص ٤٠٦.

من فنون الشعر والقافية

١ ـ سمع أحمد بن يوسف قينة تغني (من بحر الطويل) :

أناس مَضَوا كانوا إذا ذُكر الألى   مضوا قبلهم صلّوا عليهم وسلّموا

فقال أحمد من نفس الوزن والقافية :

وما نحن إلا مثلهم غير أننا   أقمنا قليـــلاً بعدهم وتقدموا

٢ ـ وقال بعضهم (من بحر الطويل) :

رأيت خيال الظل أكبر عبرة   لمن هو في علم الحقيقة راقي

شخوص وأشباح تمرّ وتنقضي   وتفنى جميعاً والمحرك باقي

فقال عبد الغني النابلسي :

(رأيت خيال الظلّ أكبر عبرة)   يلوح بها معنى الكلام لأحذاقي

وفي كل موجود على الحق آية   (لمن هو في علم الحقيقة راقي)

(شخوص وأشباح تمرّ وتنقضي)   وليس لها ممّا قضى الله مـــن واقي

لها حركات ثم يبـــدو سكونها   (وتفنى جميعاً والمحرك باقي)

٣ ـ وقال أحدهم (من بحر البسيط) :

ليت الملاح وليت الراح قد جُعلا   في جبهة الليث أو في قبة الفلكِ

كيلا يقبّل معشوقاً ســـوى أسدٍ   ولا يطوف بحانات سوى ملكِ

فقال معروف الرصافي من نفس الوزن والقافية :

سمعي يحاول إسكاري بكأس طلا   من كنت قبل الطلا من حبه ثملا
فقلت إذ نلت منه الضمَّ والقُبَلا   (ليت الملاح وليت الراح قد جُعلا)
(في جبهة الليث أو في قبة الفلك)

أقول قوليَ هذا ليس من حسدٍ   للعاشقين ولا حقدٍ على أحـد
لكن صيانة أهل الحسن والغيَدَ   (كيلا يقبّل معشوقاً سوى أسد)
(ولا يطوف بحاناتٍ سـوى ملكٍ)

* * *

تأمل في المثال الأول تجد أن الشاعر أحمد بن يوسف لم يزد على أن جاء ببيت من عنده من نفس الوزن والقافية ليتّم معنى البيت الذي سمعه من القينة ، إن هذا هو ما يعرف عند الشعراء بالإجازة، وقد تكون الإجازة إتماماً لشطر أو اضافة لمعنى بيت ببيت آخر. والإجازة هنا بمعنى الانفاذ والتسويغ ، فأنت حين تجيز شطراً أو بيتاً فكأنك سوغت رأيه فأردت أن تتمه ، فمن ذلك ما حدث لأبي نواس وأبي العتاهية ذات مرة إذ ارتجل الأول شطراً بقوله (من مجزوء الرمل) : « عذب الماء وطابا » وطلب إلى صاحبه أن يجيزه ، فرد عليه بقوله : « حبذا الماء شرابا » .

* * *

اقرإ الآن المثال الثاني تجد أن عبد الغني النابلسي استحسن بيتين لأحد الشعراء فأراد أن يتوسع في معناهما فأضاف إلى كل شطر من الأصل شطراً من عنده ، عجزاً لصدر وصدراً لعجز ، بحيث أصبح البيتان أربعة أبيات . إن هذه العملية تعرف « بالتشطير » .أي إضافة أشطر جديدة تفصل بين أشطر قديمة .

* * *

أمعن النظر الآن في المثال الثالث والأخير يتضح لك أن الرصافي هو

الآخر قد أعجب ببيتين من الشعر لبعض الشعراء فأراد أن يتوسع فيهما معنى ومبنى ولكن إلى مدى أبعد من عبد الغني النابلسي ، فزاد على كل شطر من الأصل ثلاثة أشطر من عنده تسبق الشطر الأصلي أي أنه جعل من كل شطرين من البيت الأصلي خمسة أشطر وهذا ما يعرف « بالتخميس » .

خلاصة البحث

الإجازة : هي اضافة شطر جديد الى شطر لشاعر آخر أو بيت إلى بيت آخر بقصد التوسع في مبناه ومعناه شريطة أن يكون من نفس الوزن والقافية .

التشطير : هو أن تضيف إلى صدر كل بيت عجزاً من عندك وإلى عجز كل منه صدراً فيصبح كل بيت بيتين نتيجة هذه العملية .

التخميس : هو أن تضيف إلى صدر بيت من شعر غيرك ثلاثة أشطر من نظمك فيصبح البيت الأصلي خمسة أشطر بدلاً من شطرين .

فنون شعرية أخرى

– ١ –

السلسلة [ويُلحقه بعضهم بالدوبيت] :

فعلن – فعلاتن – متفعلن – فعلاتان

فعلن – فعلاتن – متفعلن – فعلاتان*

– السحر بعينيك ما تحرك أو جال* إلا ورماني من الغرام بأوجال*

يا قامة غصن نشا بروضة احسان ايّان هفت نسمة الدلال به مال

– ٢ –

الدوبيت الأعرج :

فعلن – متفاعلن – فعولن – فعلن فعلن – متفاعلن – فعولن – فعلن

ب – قال شرف الدين بن الفارض :

أهوى [١] رشأ ليَ الأسى قد بعثا مذ عاينته تصبّري ما لبثا

أناديت وقد ذهلت [٢] في خلقته سبحانك ما خلقتَ هذا عبثا

---

(١) و (٢) الأصل : « أهو » و « فكرت » على التوالي واللفظتان لا يستقيم معهما الوزن .

- ٣ -

المواليّا [1] الرباعي :

مستفعلن – فاعلن – مستفعلن – فاعلانْ
مســـتفعلن – فاعلن – فعلانْ

جـ – يا عبد ابكي على فعل المعـــاصي ونوح
هُم فين جدودك أبوك آدم وبعده نـــوح
دنيا غرورة تجي لك في صفة مركب
ترمي حمولها على شط البحور وتروح

المواليّا (النعماني) :

مستفعلن – فاعلن – مستفعلن – فعلنْ
مستفعلن – فاعلن – مستفعلن – فعلن

د – الأهيف اللي بسيف اللحظ جارحنا
بيده سقانا الطلا ليـــلاً وجارحنا
رمش رمى سهم قطّع به جوارحنا
آهين على لوعتي في الحب يا وعدي
هجره كواني وحيرني على وعدي
يا خِلْ واصل ووافي بالمنى وعدي
من حر هجرك ومن نار الجوى رحنا [2]

---

(١) يراجع جواد احمد علوش : « شعر صفي الدين الحلي » ، بغداد ، ١٩٥٩ ، ص ٢٤٧ – ٢٥٠ = الكتاب العاطل الحالي والمرخص الغالي لصفي الدين الحلي المتوفى سنة ٧٤٩ هـ (عني بتصحيحه ولهلم هونرباخ ، ١٩٥٥) ص ١٣٢ .

(٢) أورد الغساني في كتابه « الزجل » ص ٥٧ مثالا آخر نثبته هنا :

أهيف من العرب له ألحاظ محلودين   خلا القلب والحشا بالأسر محلودين =

الأبوذيّة :

مستفعلن — مستفعلْ — مفــاعيلْ
مفاعيــلن — مفاعيلن — مفــاعيلْ

هـ — لا عن طُمعْ عاشرتكْ وانا اخواكْ[1]
اطيح[2] ابأولِ ضياحك وانا اخواكْ[3]
انجان انت خويّ[4] لي وانا اخواكْ[5]
ابكُثُر ما انشد عليك انشد عليّـــه[6]

• • •

لو تأملت المقطع الأول « ا » لوجدته من وزن :

فعلن — فعلاتن — متفعلن— فعلاتان فعلن — فعلاتن — متفعلن — فعلاتان

— — | — — — . . | — . — . — | . . — — ٥ — — | — — — . . | — . — . | . . — — ٥

وهو وزن يعرف بالسلسلة أو الرباعي ويكون تركيبه التخطيطي كما يلي :

.... ا .... ا
.... ؟ .... ا

= روحي فدا ظبي جاب الأسد محدودين الله اكبر على شرب الطلا من فيه
هو سبب كل سقمي وانتحالي فيه يا بدر يكفي الجفا أين الوصل من فيه
واجعل وصالك له اوقات محدودين

(١) اخواك : اي آخذ منك الاتاوة .
(٢) أي أول من ينجدك ويصل اليك .
(٣) أي أصيح في طلب النجدة، وللفظة علاقة بكلمة النخوة .
(٤) أي ان كنت أخاً لي .
(٥) أي أخوك .
(٦) اقتطفنا هذه الابوذية من مجموعة غير مطبوعة للاستاذ جعفر الخليلي .

أي يكون الشطر الأول والثاني والرابع على روي واحد في حين ان الثالث يكون حراً .

ولم نعثر على أمثلة في كتب الأدب والعروض غير البيتين اللذين أوردناهما والشطر الذي أورده الدمنهوري في الحاشية الكبرى [1] وهو :

يا سعد لك السعد إن مررت على البانْ

وقال انه من قصيدة مشهورة ، وغير شطر لشاعر آخر :

يا بـــدر لمولاك باللطـــافة هنـــاك

هذا كل ما عثرنا عليه من وزن السلسلة وأكبر الظن انه فن من الشعر لم يستهو الشعراء كثيراً لذلك انطوى وانغمر مع الاوزان المهملة .

* * *

ولو تأملت القسم الثاني « ب » لوجدت انه شبيه بالدوبيت ولكن قوافيه غير متحدة فقد اختلفت القافية الثالثة عن الأولى والثانية والرابعة ويعرف « بالرباعي » [2] .

ويكون شكله التخطيطي على الوجه الآتي :

ا	.... ا
؟	.... ا

وهو من نفس وزن الدوبيت الذي ينطبق عليه قول الشاعر :

دوبيـ	تهمُ عرو	ضُهُ تر	تجل فعلن	متفاعلن	فعولن	فعلـــن
— —	. . — . —	. — —	. . — — —	. . — . —	. — —	. . —

(1) ص ٥٨ .

(2) اورد له الغساني في كتابه « الزجل » ص ٥٧ مثالا غير ما أوردناه في أعلاه ننقله هنا لما فيه من جناس بديع :

وحق يا بدر تغريبك وتغريبي ... لا تتبع النفس تغري بك وتغري بي

خل المقادير تجري بك وتجري بي ... وتنظر الناس تجريبك وتجريبي

وقد يتقوّم من خمسة أشطر ويعرف « بالأعرج » كما في المثال الآتي :

محاسن اللفظ جوهر مبسمك حلّت وأسهم اللحظ تجرح أينما حلّت
وساحرات الجفون عقد الطلا حلّت وكان عهدي بها التحريم في الكاسات
لكنها قد غدت من مبسمك حلّت[1]

ويقول الدمنهوري[2] ان للدوبيت خمس أعاريض وسبعة أضرب :

الاولى – تامة ثقيلة[3] (فعلن . . —) ولها ضربان :

الاول – مثلها (فعلن . . —) (١)

الثاني – مذال (فعلانْ . . — ٥) (٢)

الثانية – تامة خفيفة (فعلن — —) ولها ضربان :

الاول – مثلها (فعلن — —) (٣)

الثاني – مذال (فعلان — — ٥) (٤)

الثالثة – مجزوءة صحيحة وضربها مثلها (فعولن . — —) (٥)

الرابعة – مجزوءة محذوفة وضربها مثلها (فعو . —) (٦)

الخامسة – مشطورة وضربها مثلها (فعلن — —) (٧)

واليك بعض الأمثلة منه :

رقم العروض رقم الضرب

(٢)	(أ) أصبح	تُ متيماً	حزيناً	بـــالي	
	فعلن	متفاعلن	فعولن	فعلن	
	مضنى	ولقد تَغَيَّـ	يرَتْ أحو	والي	
	فعلن	متفاعلن	فعولن	فعلن	(٣)

(١) الغساني : « الزجل » ص ٥٧ .

(٢) ص ٥٨ .

(٣) سميت ثقيلة لحركة العين فيها .

يا جم	ع شوامتي	ويا عذْ	ذالي	قلوا	عذلي فلي	س قلبي	خالي
فعلن	متفاعلن	فعولن	فعلن	فعلن	متفاعلن	فعولن	فعلن

(ب) ما أح	سن حبي	وما أج	ملَه
(١) فعلن	متفاعل	فعولن	فعلن

ما أع	دل قدّه	وما أك	ملَه
فعلن	متفاعلن	فعولن	فعلن (١)

لا يس	مح بالوصا	ل إلا	غلطاً	في نا	دره وذا	ك لا حك	م له
فعلن	متفاعلن	فعولن	فَعِلُن	فَعْلن	متفاعلن	فعولن	فعلن

(ج) يا من	بسنان رم	حه قد	طعنا
(١) فعلن	متفاعلن	فعولن	فعلن

والصا	رم من لحا	ظه قط	طعنا
فعلن	متفاعلن	فعلن	فعلن (١)

ارحم	دنفاً بسن	نه قد	طعنا	من حب	بك لا يصي	به قط	طُ عنا
فعلن	متفاعلن	فعولن	فعِلن	فعلـن	متفاعلن	فعولن	فعِلن

يتبين من أبيات الدوبيت التي قمنا بتقطيعها أنّ علة القطع في تفعيلة (متفاعلن ںں — ں —) جائزة في حشو هذا الوزن كما نرى في البيت الأول من « ب » اللهم إلا إذا اعتبرنا ذلك خطأ من الناسخ وصوابه « حبنّا » (أي حبيبنا) وهو ما نرجحه .

ويقسمه صاحب ميزان الذهب[١] إلى خمسة أنواع وكلها مضطربة الأوزان من صنع قوم ليس لهم إلمام كاف بالعروض ولا الايقاع الموسيقي :

---

(١) ص ١٤٥ — ١٤٦ .

(١) الرباعيّ المعرّج :

يا من	هجا المحب	ب عمداً	وسلا	ورما	ه على اللظى	قتيلاً	وسلا
فعلن	متفعلن	فعولن	فعلن	فعلن	متفاعلن	فعولن	فعلن

ما القو	ل اذا سئل	ت عن مق	تله[١]	يا قا	تله بأيـ	ي ذنب	قتلا ؟
فعلن	متفاعلـــن	فعولن	فعلن	فعلن	متفـــاعلن	فعولن	فعلن

وفيه الشطر الثالث خارج عن روي الأشطر الثلاثة الأخرى كما أن التفعيلة الثانية من الشطر الأول قد أصابها « الوقص » أي حذف الثاني المتحرك[٢].

(٢) الرباعي الخالص :

أهوى	رشأ بلحـ	ظه كلـ	لمنا	رمزاً	وبسيف لحـ	ظه كلـ	لمنـــا
فعلن	متفاعلن	فعولن	فعلن	فعلن	متفـــاعلن	فعولن	فعلن

لو كا	ن من الغرا	م قد سلـ	لمنا	ما كا	ن له بيـ	ده سلـ	لمنا
فعلن	متَفاعلن	فعولن	فعلن	فعلن	متفاعلُ	فعـــولن	فعلن

وفيه تعتمد القوافي على الجناس بين العروض والضرب .

(٣) الرباعي المنطق :

وهو الذي يكون عجزه مؤلفاً من تفعيلتين : (فعلن – فعلن)

قد قد	د مهجتّي	غرامي	ونشر	والقلـ	ب ملك
فعلن	متفعلن	فعولن	فعلن	فعلن	فعلن

---

(١) في الاصل : « قتله » والوزن لا يستقيم الا بجعل اللفظة « مقتله » .

(٢) ومن امثلة هذا الوزن قول الشاعر :

ما أمر تجنيك على الصب خفي (آ) — أفنيت زماني بالأسى والأسف (آ)

ماذا غضب بقدر ذنبي ولقد (ب) — بالغت وما أردت إلا تلفي (آ)

من كا	ن يراك قا	ل ما أز	ت بشر		بل أز	ت ملك
فعلن	متفـاعلن	فعولن	فعلـن		فعلن	فعلن

وفيه الشطر الأول والثالث أطول من الثاني والرابع، وتعتمد قافيتا هذين الأخيرين على الجناس، وقد أصاب التفعيلة الثانية من الشطر الأول « وقص » أي حذف الثاني المتحرك.

(٤) الرباعي المرفل :

بدرٌ	وإذا رأتْ	ه شمس الـ	أفُقِ		كسفت ورقة	قمي يو	م أحد
فعلن	متفاعلن	فعولن	فعلن		متفاعلن	فعلـن	فعلـن

عوذ	تُ جماله	برب الـ	فَلَقِ		وبما خلق	من كلـ	لِ أحد
فعلن	متفاعلن	فعولن	فعلـن		متفـاعلن	فعلن	فعلـن

وهو كالرباعي الممنطق من حيث القوافي والجناس مع إضافة تفعيلة ثالثة إلى العجز.

(٥) الرباعي المردوف :

يا مرْ	سلَ الأنا	م جاهاً	وحمى [1]	ها از	ت لنا عز	ز وهدى	في أي	مدد
فعلن	متفعلـن	فعولن	فعلن	فعلن	متفاعلْ	مستعلن	فعلن	فعلن

يا أفْ	ضل من مشى	بأرض	وسما	يا شا	فعنا في الـ	حشر غداً	غوثاً	ومدد
فعلن	متفاعلن	فعولن	فعلن	فعلن	متفاعلْ	مستعلن	فعلن	فعلن

ويتوفر فيه ما اشترط في الرباعي المرفل من شروط مع زيادة تفعيلة رابعة وخامسة على العجز.

* * *

(١) الأصل : « مرسلا للأنام » وهو تركيب جد مضطرب من حيث الوزن وقد حاولنا تقويمه دون الابتعاد عن الإلفاظ الاصلية فلم نوفق أكثر مما فعلنا. ومن المؤسف ان صاحب ميزان الذهب لم يشر الى كل هذه الاضطرابات الصارخة في الوزن بل اكتفى بالاستشهاد بها.

اقرإ الآن القسم ٣ (ج) تجده من نوع المواليّا وقد اختلفت قافية المصراع الثالث عن المصاريع الثلاثة الباقية، لذلك أطلقوا عليه اسم الأعرج.

أما (د) فهو نوع آخر من المواليّا يعرف « بالنعماني » ويكثر فيه التجنيس، وهو يتألف من سبعة مصاريع بدلاً من أربعة [١].

* * *

وأخيراً تجد في (هـ) نموذجاً من الأدب الشعبي العراقي المعروف « بالأبوذيّة » وربما كان أصل اللفظة « أبو أذية » أي الذي يتحمل الإيذاء لكثرة ما يعبر هذا اللون عن الآلام التي يتحملها العشاق والخلان والمحبون، وهو كما ترى ليس من نفس وزن الدوبيت وإنما قد غلبت عليه تفاعيل الهزج، وهو اكثر استعمالاً من غيره عند الأعراب، وفي رأي بعضهم ان مخترعه هم أهل البادية من العرب [٢].

خلاصة البحث

هناك فنون شعرية اخرى منها ما يعرف « بالساساة » ووزنها « فعلن — فعلاتن — متفعلن — فعلاتانْ » وأشطره على روي واحد باستثناء الثالث الذي يكون سائباً.

والدوبيت الأعرج وهو نفس وزن الدوبيت الاعتيادي إلا أن روي شطره الثالث يكون سائباً كذلك.

والمواليّا (من النوع الأعرج) والتسمية لنفس السبب الذي أوردناه فيما يتعلق « بالدوبيت الأعرج »، والمواليّا « النعماني » ويتألف من سبعة

---

(١) يراجع فيه خلاصة الأثر للمحبي: ص ١٠٨ — ١١٠ وبلاغة العرب لاحمد ضيف والطرب عند العرب لعبد الكريم العلاف = الغساني: الزجل، ص ٥٧.

(٢) الغساني: الزجل، ص ٥٨.

أشطر الثلاثة الأولى والسابع من نفس الروي والبقية من روي آخر ويكثر فيه التجنيس ؛ وهناك كذلك الفن الشعبي المعروف « بالأبوذية » والتفاعيل الغالبة عليه هي تفاعيل المزج وقد نشأ في جنوب العراق .

التمرين الحادي عشر

بيّن أنواع الفنون الشعرية في النماذج الآتية واشرح أوزانها وقوافيها حيثما اقتضى الأمر :

١ – قمْ يــا مقصّر تضرّع قبل أن يقولوا كانَ وكان

٢ – مَنْ كان يراك قال ما انت بشر بــل أنت مَلَكْ
للبرّ تجري الجواري في البحر كالأعــلامْ

٣ – وعريشْ قام عــلى دكّانْ بحــال رواقْ
وأسدْ ابتلعْ ثعبان في غُلظِ ســاقْ
وفتح فمّو بحالْ انسانْ فيــه الفُواقْ
وانطلق يجري على الصفّاحْ ولقيَ الصِباح[1]

٤ – غزالٌ هاج لي شجنا فبتّ مكابداً حزَنا
عميدَ القلب مرتهنــا بذكر اللهو والطرب
سبتني ظبية عُطُلُ كأن رضابها عسلُ
ينوء بخصرها كفلُ ثقيل روادف الحقَبِ

---

(١) الأبيات لابن قزمان المتوفى سنة ٥٥٥ ﻫ وقد كان امام الزجالين قاطبة والزجل كما مر معنا فن اخترع في الاندلس وذلك بعد أن وصل فن الموشحات أوجه، وبوسعنا أن نعتبر الأزجال موشحات عامية، وقد كثرت أنواع الأزجال كثرة أنواع الموشحات حتى بالغ بعضهم قائلا : الى صاحب الف وزن ليس بزجال، ويدعي بعضهم أن هناك زجالا اسمه راشد سبق ابن قزمان في اختراع « الزجل » الا أنه لم يبلغ ما بلغه ابن قزمان في هذا الفن (راجع ميزان الذهب ، ص ١٣٢) .

٥ — ورقيبٍ يردد اللحظ ردّاً ليس يرضى سوى ازديادي بعدا
ساحر الطرف مذ جنى الخدُّ وردا ان يوماً لناظري قد تبدّى
فتملى من حسنه تكحيلا

وتصدّى من فحشه في استباقِ يمنع اللحظ من جنى واعتناقِ
ايأس اللحظ من لحاظ اعتناقِ قال جفني لصنوه : لا تلاقي !
إن بيني وبين لقياك ميلا

٦ — يا ابن الملوك الألى شادوا ممالكهم
بسلة البيض والخَطّيّةِ السلبِ
ارفع وضع واعتزم وانفع وضر وصل
واقطع وقسم ودم واصفح وجد وهبِ [1]

٧ — ربَّ أخ كنت به مغتبطاً أشد كفي بعرى صحبته
تمسكاً منيَ بالودّ ولا أحسبه يزهد في ذي أمل

٨ — ما زالت الدنيا لنا دار أذى ممزوجة الصفو بأنواع القذى
من لك بالمحض وليس محضُ يخبث بعضٌ ويطيب بعضُ [2]

٩ — ويحك يا نفسي احرصي على ارتياد المخلصِ
وطاوعي وأخلصي واستمعي النُّصحَ وعي [3]

١٠ — قوم بهم تجلى الكروب ومنهمُ يرجى الجدا إن ضنت الأدواء
فنداؤهم قبل السؤال، وجُودهم قبل الندى وكذلك الكرماء [4]

---

(١) البيتان لعلي بن المقري .
(٢) لأبي العتاهية .
(٣) لعبد الغني النابلسي في المديح .
(٤) لصفي الدين الحلي .

١١ – أشرقت أنوار أحمد واختفت منها البدور
يا محمد يا ممجَّد أنت نورٌ فوق نور[1]

١٢ – قلتَ لي إنني سأصليك ناراً فتحيرت في مكان العقابِ
حيثما أنت لا عذاب فأنّى لم تكن أنت ؟ كي يكون عذابي ![2]

١٣ – أنت كل الأهل لي إذ أنت حيّ آه فارحم وانعطف رفقاً عليّ
آه فارفق بي وبالطفل لديّ[3]

١٤ – وحق يا بدر تغريبك وتغريبي لا تتبع النفس تغري بلك وتغري بي
خل المقادير تجري بلك وتجري بي وتنظر الناس تجريبك وتجربي

١٥ – محاسن اللفظ جوهر مبسمك حلّت وأسهم اللحظ تجرح أينما حلّت
وساحرات الجفون عقد الطلا حلّت وكان عهدي بها التحريم في الكاسات
لكنها قد غدت من مبسمك حلّتْ

١٦ – أهيف من العرب له الحاظ محدودين خلا القلب والحشا بالاسر محدودين
روحي فدا ظبي جاب الاسد محدودين الله اكبر على شرب الطلا من فيه
هو سبب كل سقمي وانتحالي فيه يا بدر يكفي الجفا اين الوصل من فيه
واجعل وصالك له اوقات محدودين

١٧ – قال صفي الدين الحلّي :

شاهدت في الليل طيري وقف حتى انصب شرك
ما كل صيد يحصل يفرح الصيّاد
طيري الذي كان الفي لو رذت مثله ما حصل
وهو عليّ معوّد وانا عليه معتاد

---

(١) أغنية لأولاد النجار الحجازي قابلوا بها الرسول (ص) وبأيديهم الدفوف ، وقد قيل انها أقدم موشح عرف .

(٢) ترجمة بيتين للاستاذ جعفر الخليلي عن « الخيام » .

(٣) من الياذة هوميروس ، ترجمة البستاني (راجع مجلة الاستاذ ، المجلد ١١ ص ٩٤).

قد كان شرطي وخلقي لبرج غيري ما عـــرف
كأننا في الصحبه جينا عـــلى ميعاد
من قبل ما ابصبص له يجيء ويدخل مصوري
وانا أرصده في مطاره خائف عليه ينصاد

١٨ – حال الهوى مخبور يريد جلد صبور
يصون سرّه والا يبقى من أهل القبور

* * *

من كان هواه مستور يحظى برفع الستور
ومن هتك سرّ حبّو يمحى من الدستور

* * *

كم حول تلك الخدور من عاشق مغـــدور
مثل الدواليب تجري دموعهـــا وتدور

١٩ – يا ايها الملك الذي (عمّ الورى) ما في الكرام له نظيرٌ (ينُظر)
لو كان مثلكَ آخرٌ (في عصرنا) ما كان في الدنيـــا فقير (معسر)

(مطلع)

٢٠ – يا طالب التحقّق انظـــر وجودك ترى جميع الناس عبيـــد عبيدك

(دور)

قعدت في ساحل البحر الاخضر
ارمت لي أمواجه الدرّ الأزهر
فقلت لا تفعل ياقوتي الاصفر
وارم فيه تطلع الى محيداك[1]

---

(١) ديوان ابن العربي : ص ٢١٤ .

أنماط من تفنن الشعراء
في النظم

١ـ من أنماط التفنن في الشعر العربي نظم قصائد تبدأ أبياتها وتنتهي بنفس الحرف، وقد نظم ابن عربي مجموعة قصائد من هذا النمط على جميع حروف الابجدية [1]، وقد اطلق المتأخرون على هذا الفن من الشعر اسم (الروضة) :

انظر الى الحق من مدلول اسماءِ ... وكونه عين كلي عين اجزائي
بالذي قلت انه عين مـا بي ... من سـؤال ومنطق وجـ وابِ
توليت عنها طاعة حيث ملتِ ... فيا ليت شعري بعدنا هل تولتِ
ثلاثة اسـماء تكون بينهـا ... على ما تراه العين شكل مثلث
جميل ولا يهوى جليّ ولا يُرى ... لقد حار فيه صاحب الفكر والحجج
حمد الالــه يقدس الارواحا ... باللام لا بالبـاء والاشـباحا
خبير بما أبدي عليم بمـا أخفي ... على من التفريغ من كرم السخّ
دنـا وتدلى عبد ربّ وربـه ... فلما التقينا لم أجد غـير واحد
ذلك وجودك لا تكن ذا عزة ... حـتّى تُصيّرَ نشأتيك جذاذا
رميت بأمر لم يعقـل مثـله ... بما أنا عـلاّم به أنا حـائر
زهرة في فلك سـابحة ... من يراها هام فيها ثم جاز

(١) الديوان : ٢١٨ – ٢٣٢ ولصفي الدين الحلي نماذج مماثلة في ديوانه : « درر النحور في مدائح الملك المنصور » (راجع جواد أحمد علوش : « شعر صفي الدين الحلي » ، بغداد ١٩٥٩ ، ص ١١٩).

سلام على قوم تبـــاهوا بربهم   على كل موجود من الجن والإنس

٢ ــ ومنها أيضاً الحساب الأبجدي في الشعر أو الطريقة الجُمَّليّة وهي أن ينظم الشاعر بيتاً يضمّنه كلمات في آخره يكون مجموع قيمها الحرفية هو التاريخ الذي يقصده الشاعر ويكون عادة بالسنين الهجرية ؛ ولكيما تقف على حساب التواريخ عليك ان تلم بالترتيب الآتي للقيمة العددية للحروف :

ا	ب	ج	د	هـ	و	ز	ح	ط	ى
١	٢	٣	٤	٥	٦	٧	٨	٩	١٠
ك	ل	م	ن	س	ع	ف	ص	ق	ر
٢٠	٣٠	٤٠	٥٠	٦٠	٧٠	٨٠	٩٠	١٠٠	٢٠٠
ش	ت	ث	خ	ذ	ض	ظ	غ		
٣٠٠	٤٠٠	٥٠٠	٦٠٠	٧٠٠	٨٠٠	٩٠٠	١٠٠٠		

المثال الأول :

التاريخ المتضمن في البيت الآتي :

وحين مَنَّ اللهُ بالإتمـــامِ   أرّختهـــا بأحسن الختامِ[1]

هو :   ١١٩ + ١٠٧٢ = ١١٩١ هـ

المثال الثاني :

« الجنة مأوى الصفي »

٤٨٤ + ٥٧ + ٢١١ = ٧٥٢ هـ

وهي سنة وفاة الشاعر صفي الدين الحلي في بعض الروايات

---

(١) عبد الله البيتوشي : « صرف العناية في كشف الكفاية »، مصر ١٣٤١ هـ ص ٥٤١، وقد جرى حساب الأحرف لعبارة : « أحسن الختام » باسقاط الباء .

المثال الثالث :

« رزء العراق بموت عبد الباقي »

٢٠٨ + ٤٠٢ + ٤٤٨ + ٧٦ + ١٤٤ = ١٢٧٨ هـ

وهي سنة وفاة الشاعر عبد الباقي العمري الموصلي

٣ ـ المعكوس

ومما يدخل في باب التفنن في الشعر هو نظم المعكوس وهو الشعر الذي يمكن قراءته من اليمين الى الشمال وبالعكس ؛ ومنه نوع لو قرىء عكساً كان معناه مخالفاً لما يدل عليه طرداً ، كما في قول الشاعر (من الكامل) :

حلموا فما ساءت لهم شيمٌ   سمحوا فما شحّت لهم مِنَنُ

سلِموا فلا زلّتْ لهم قدمٌ   رشدوا فلا ضلت لهم سُنَنُ

الذي لو عكس لصار :

منن لهم شحت فما سمحوا   شيم لهم ساءت فما حلموا

سنن لهم ضلت فلا رشدوا   قدمٌ لهم زلت فلا سلِموا

٤ ـ المضمّن :

وهو الذي يتضمن آية قرآنية او حديثاً نبوياً أو قول شاعر آخر ويوضع عادة بين هلالين ، كما في قول الصاحب بن عبّاد :

كأنه كان مطوياً عـــلى إحن   ولم يكن في قديم الدهر أنشدني :

(إن الكرام اذا ما ايسروا ذكروا   من كان يألفهم في المنزل الخشن)

٥ ـ الأرقط :

وهو الذي تكون حروفه معجمة وغير معجمة على التوالي من نحو قول الشاعر [من الخفيف] :

مخلفٌ متلفٌ اغــرّ فريدٌ نابهٌ فاضلٌ ذكيّ أنــوفُ

٦ ـ المصغّر :

وهو الذي تكثر فيه الفاظ على صيغة المصغر ونجده عادة عند شعراء المتصوفة كابن الفارض وغيره وكذلك عند المتنبي ، فابن الفارض يقول مثلاً في التائية الصغرى [من الطويل] :

سَرَتْ فأسَرَّت للفــؤاد **غُدَيّةً** أحاديث جيران **العُذيب** فسرَّتِ

لها **بأعيشاب** الحجــاز تحرشٌ به لا بخمر دون صحبي سكرتي

تذكرني العهد القديم لانهــا حديثة عهدٍ من **أُهيل** مودتي [1]

٧ ـ المطرّز :

وهو الذي تؤلف الحروف الأولى من أبياته المتتابعة اسماً وهو على الاكثر علَم لحبيبة الشاعر التي يتغنى بمحاسنها .

٨ ـ للعاطل :

وهو ما خلت ألفاظه من النقط ، من نحو قول الشاعر [من السريع] :

واللهِ ما السُؤدُدُ حسوُ الطّلا ولا مراد الحمدِ رُودٌ وراحْ

٩ ـ التوأم :

وهو الذي تشابهت ألفاظه رسماً واختلفت نقطاً، وتكون الالفاظ التوائم مصاقبة لبعضها البعض عادة ، حتى اذا ما أُبدلت نقط بعضها بدت لها معانٍ جديدة ، ويعرف هذا في علم البديع بالتصحيف [2] نحو : التخلي ثم التحلي ثم التجلي .

---

(١) راجع نكلسن : « تاريخ الادب العباسي » بغداد ، ١٩٦٦ ، ص ٢٠٨ .

(٢) أحمد الهاشمي : « جواهر البلاغة » (القاهرة ، ١٩٦٠) ص ٤٠٤ .

١٠ ــ الحالي :

وهو ما كانت الفاظه منقوطة جميعاً كما في قول الشاعر [من الخفيف] :

ثبتني في غشّ حبيبٍ بتّزيه ن ِ خبيثٍ يبغي تشفّيَ ضِغْنِ

١١ ــ الأخيف :

وهو ما جاءت ألفاظه معجمة وغير معجمة على التوالي من نحو قول الشاعر [من مخلع البسيط] :

ولا تخُن عهد ذي ودادٍ ثبتٍ ، ولا تبغ ِ ما تــزيّف

١٢ ــ المربّع :

وهو ما قرىء على هيئة مربع بالابتداء من مركزه والاتجاه صوب أنصافَ اقطاره .

١٣ ــ المشجّر :

وهو ما كان فيه البيت الأصلي غصناً وكل لفظة فيه مع الورقة فرعاً .

وهناك ضروب أخرى من التفنن في النظم تجدها موضحة مع الامثلة في كتب « البديع » .

أوزان المولدين وقوافيهم

ــ أ ــ

المستطيل :

١ ــ

لقد هاج اشـ	تياقي	غرير الطر	ف أحورْ
مفاعيلن	فعولن	مفاعيلن	فعولن
ں ــ ــ ــ	ں ــ ــ	ں ــ ــ ــ	ں ــ ــ
أديرَ الصدّ	غُ منه	على مسك	وعنبرْ
مفاعيلن	فعولن	مفاعيلن	فعولن
ں ــ ــ ــ	ں ــ ــ	ں ــ ــ ــ	ں ــ ــ

الممتد :

٢ ــ

صادقلـ	ـبي غزالٌ	أحورٌ	ذو دلالِ
فاعلن	فاعلاتن	فاعلن	فاعلاتن
ــ ں ــ	ــ ں ــ ــ	ــ ں ــ	ــ ں ــ ــ
كلما	زدتُ حباً	زاد منـ	ـي نفورا
فاعلن	فاعلاتن	فاعلن	فاعلاتن
ــ ں ــ	ــ ں ــ ــ	ــ ں ــ	ــ ں ــ ــ

المتوافر :

٣ ــ

ما وقوفك	بالركائب	في الطللْ
فاعلاتُكَ	فاعلاتُكَ	فاعلن
ــ ں ــ ں ں	ــ ں ــ ں ں	ــ ں ــ

ما سؤالك	عن حبيبكَ	قد رحلْ ؟
فاعلاتُكَ	فاعـــلاتُكَ	فاعـــلن
— ∪ — ∪ ∪	— ∪ — ∪ ∪	— ∪ —

المتئد :

٤ ـ كُنْ لأخلا	ق التـ	صابي	مستمر	يأ
فاعلاتن	فاع	لاتن	مستفع	لن
— ∪ — —	— ∪	— —	— — ∪	—

ولأحوا	ل الشـ	باب	مستحلـ	يأ
فعلاتن	فاع	لاتُ	مستفع	لن
∪ ∪ — —	— ∪	— ∪	— — ∪	—

المنسرد :

٥ ـ على العقلِ	فعولَ في	كل	شانَ
مفاعيلُ	مفاعيلن	فاع	لاتنَ
∪ — — ∪	∪ — — —	— ∪	— —

ودان كلـ	لَ من شئت	أن تُـ	داني
مفاعلن	مفاعيـــلُ	فاع	لاتن
∪ — ∪ —	∪ — — ∪	— ∪	— —

المطرد :

٦ ـ ما على مسـ	تهام ريـ	ع بالصـــدّ
فاعلاتن	مفاعيلـــن	مفاعيلن
— ∪ — —	∪ — — —	∪ — — —

فاشتكى ثـ	م ابكاني	مِنَ الوجد
فاعلاتن	مفاعيلـــن	مفَـــاعيلن
— ∪ — —	∪ — — —	∪ — — —

— ب —

وزن مدق القصّار :

٧ — للمنون | دائرا || تُ يُدرنَ | صَرْفَها
فاعلاتُ | فاعلا || فاعلاتُ | فاعـــلا
— ᴗ — ᴗ | — ᴗ — || — ᴗ — ᴗ | — ᴗ —

فتراها | تنتقينا || واحداً فـ | واحدا
فعلاتن | فاعلاتن || فاعـــلاتُ | فاعـــلا
ᴗ ᴗ — — | — ᴗ — — || — ᴗ — ᴗ | — ᴗ —

تأمل في الأبيات الستة الأولى التي أوردناها في صدر هذا الكلام تجد أنها ليست من الأوزان الستة عشر التي درستها في الجزء الأول من هـــذا الكتاب ، ولكن لو أمعنت النظر فيها ملياً وجدت أنها ليست جديدة كل الجدّة وإنما هي مقلوب بحور مألوفة لديك كل الألفة وهي : الطويل ، والمديد، والرمل ، والمجتث ، والمضارع (بصورتين)، وعلى ذلك فقد سميت هذه الأوزان المستحدثة بالمستطيل ، والممتد ، والمتوافر ، والمتئد ، والمنسرد ، والمطرد ؛ وتلاحظ أن المتوافر في الحقيقة ليس مقلوب الرمل بل هو مزيج من تفعيلتين معكوستين للكامل مع التفعيلة الأخيرة المحذوفة للرمل .

وقد قلب المضارع على طريقتين فاستحدث منه وزنان جديدان وهما :

المنسرد : مفاعيلن — مفاعيلن — فاع لاتن

والمطرد : فاعلاتن — مفاعيلن — مفاعيلن

اقرإ الآن البيتين الأخيرين تجدهما محاكاة لصوت المدق عند القصّارين فهما ليسا من أي وزن من أوزان الخليل ولا مقلوب أي منها ، وعندما اعترض على ناظمهما وهو أبو العتاهية أجاب مكابراً : « أنا أكبر من العروض ».

ولكن العجيب أننا عندما نبحث عن أمثلة أخرى لهذه الأوزان المستحدثة

المقلوبة لا نجد لما نبتغي أثراً وأكبر الظن أنها من ألاعيب العروضيين وأنها ليست أكثر من أوزان ابتدعها علماء العروض فلم تلق استحساناً من لدن الشعراء فأهملت مع ما أهمل من أوزان أخرى نجدها في دوائر الخليل الخمس .

خلاصة البحث

استحدث في العروض العربي بحور وأوزان مشتقة من بحور الخليل وهي

(١) المستطيل : وهو مقلوب الطويل ، وتفاعيله :
مفاعيلن — فعولن — مفاعيلن — فعولن

(٢) الممتد : وهو مقلوب المديد ، وتفاعيله :
فاعلن — فاعلاتن — فاعلن — فاعلاتن

(٣) المتوافر : وهو مزيج محرف من الكامل والرمل ، وتفاعيله :
فاعلاتُكَ — فاعلاتُكَ — فاعلن

(٤) المتئد : وهو مقلوب المجتث ، وتفاعيله :
فاعلاتن — فاع لاتن — مستفع لن

(٥) المنسرد : وهو مقلوب المضارع ، وتفاعيله :
مفاعيلن — مفاعيلن — فاع لاتن

(٦) المطرد : وهو لون آخر من مقلوب المضارع ، وتفاعيله :
فاعلاتن — مفاعيلن — مفاعيلن

(٧) واستحدث أبو العتاهية وزناً حاكى فيه مدق القصّار ، وتفاعيله
فاعلاتُ — فاعلا فاعلاتُ — فاعلا

التوليد في الاوزان

١ – قال سلم الخاسر [١] من أرجوزة في مدح موسى الهادي وهي على تفعيلة واحدة « مستفعلن » :

موسى المطر – غيث بكر – ثم انهمر – الوى المرر [٢] – كم اعتسر – ثم اتّسر [٣] – وكم قدر – ثم غفر – عدل السير – باقي الأثر – خير وشرّ – نفع وضرّ – خير البشر – فرع مضر – بدرٌ بدر .

٢ – وقال بعضهم على وزن (مفاعلتن – فعولن) :

سقى طلـــلاً بحُزوى
هزيمُ الودقِ أحوى
عهدنا فيه أروى
زماناً ثم أقـــوى

* * *

وأروى لا كنودُ
ولا فيهـــا صدودُ
لهـــا طرفٌ صيودُ
ومبتَسمٌ بـــرودُ

---

(١) يراجع في سيرته : محمد الخولي، مجلة العربي، العدد ٥٥، حزيران ١٩٦٢ ، ص ص ١١٤ – ١١٩ .

(٢) شديد القوى .

(٣) باب (افتعل) من « يسر » وأصل اللفظة ايتسر .

٣ ــ وقال أحمد شوقي من وزن (فاعلن ــ فَعَلْ) :

بين عينـــه والمهـــا نَسَبْ
ماء خـــده شف عن لهبْ
ساقيَ الطِلا[١] شربها وجبْ
هاتها مشتْ فوقهـــا الحقَبْ
بابليّـــةً تنفث الحَبَبْ[٢]

* * *

اقرإ المثال الأول تجاه من بحر الرجز والشطر الواحد مؤلف من تفعيلة واحدة وهي : « مستفعلن ــ ــ ں ــ »

ومن هذا النوع أيضاً ما نظمه يحيى بن علي المنجم من أرجوزة ايضاً :

طيف ألمّ بـــذي سلَمْ بعد العتَمْ يطوي الأكَمْ

وقد اختلف العروضيون في اعتبار مثل هذا الفن شعراً .

اقرإ المثال الثاني تجده على زنة « مفاعلتن ــ فعولن » . ومن نفس النمط قول الشاعر :

أشاقك طيف مامهْ بمكة أم حمامَهْ

فهو من منهوك الوافر المقطوف وهو من الأوزان التي لم تألفها العرب .

اقرإ الآن المثال الثالث تجده على زنة « فاعلن ــ فعَلْ » وهو مما استحدثه محمود سامي البارودي إذ قال من قصيدة ذات قافية مقيدة بالسكون :

ليس من أسا[٣] مثل من جرَحْ
أين مـــن رأى فاسداً صـــلحْ ؟
كل من وشى سوف يُفتضَحْ

(١) الخمرة .

(٢) الفقاقيع .

(٣) أسا بمعنى داوى ومنه الآسي أي الطبيب وبوجه أدق الجراح واللفظة قديمة وقد وجد لها أثر في اللغة البابلية .

فاتـــرك   الأذى   فالأذى   ترحْ
واسـع   للعُـلى   من سعى   نجَحْ

وقد وجده محمد الهراوي مما يصلح للأناشيد المدرسية وقصائد الأطفال فنظم عليه أبياتاً ، منها :

شاعر   ظهرْ   وهو   في الصغرْ
ذو   يراعـةٍ   تبدع   الصورْ

وابتدعت السيدة نازك الملائكة (تفعيلة « فاعلُ »– ں ں) في بحـر المتدارك استعملته في بعض قصائدها [1] كما في قولها في مطلع قصيدتها « لعنة الزمن » في ديوان قرارة الموجة :

«كان   المغرب   لون   ذبيحٍ
والافق   كـآبة   مجروحٍ »

ووزن الشطرين هو :

فَعْلُنْ – فاعلُ – فاعلُ – فَعْلُنْ
فعلن – فعِلن – فعِلن – فعلُنْ

تجد مما مر ان اتجاه التوليد في الأوزان هو الابتعاد عن البحور الطويلة ومحاولة تقصيرها جهد الإمكان مع التنويع في القوافي .

خلاصة البحث

١ – من المحاولات الأولى للتجديد في الأوزان النظم على تفعيلة واحدة تمثل شطراً كاملاً على نحو ما فعل سلم الخاسر ويحيى بن علي المنجم .

٢ – ولّد بعض الشعراء بحراً قصيراً هو : مفاعلتن – فعولن .

٣ – ولّد محمود سامي البارودي بحراً قصيراً آخر تابعه عليه أحمد شوقي ومحمد الهراوي ، وهو : فاعلن – فعَلْ

---

(١) راجع قضايا الشعر المعاصر : ص١٠٩ وهذه التفعيلة كثيرة الورود في العروض الافرنجي .

النثر الايقاعي RHYTHMIC PROSE

قبل ان نخوض في موضوع « البند » و « الشعر الحر » يحسن بنا ان نلقي نظرة على ما يعرف عند الاوروبيين « بالنثر الايقاعي » وهو النثر الذي اكتشفه أرسطو قبل أي باحث سواه وذكره في الكتاب الثالث من مؤلّفه الخالد « الخطابة »[1] Rhetoric وذلك لنرى الصلة بين « النثر الايقاعي » و « البند » و « الشعر الحر » فكلا الأخيرين على ما سنرى نوع من « النثر الايقاعي » المتطور الذي هو أقرب الى الشعر منه الى النثر ذاته .

وقد درس اللاتين هذا الضرب من النثر كما درسه الإغريق وكان نتاج دراستهم انهم وجدوا ان التفعيلة التي تسيطر على خطب شيشرون Cicéron هي — ں — — ں « فاعلاتانِ »[2] وهي التفعيلة التي كثيراً ما نجدها في خطب الامام عليّ مما يدل على ان هناك وجه شبه ايقاعي بين خطيب روما وخطيب المسلمين .

ولما كان موضوع « النثر الايقاعي » موضوعاً بكراً لم يتطرق اليه العرب رأينا من الأفضل أن ننقل هنا ما ذكره أرسطو في كتاب « الخطابة » عسى ان يكون حافزاً لدراسات أوسع في مجال النثر العربي قديمه وحديثه :

---

(١) وهو الكتاب الذي ترجمه اسحق بن حنين المتوفى سنة ٢٩٨ هـ (راجع ابن النديم : « الفهرست » ، ص ٣٦٣ ، طبعة المكتبة التجارية، مصر ، وابن القفطي ، « تاريخ الحكماء » تحقيق يوليوس ليبرت : ليبسك ، ١٣٢٠ هـ ص ٨٠) وقد وهم الدكتور طه حسين عندما ذكر في مقدمته « لنقد النثر » المنسوب الى قدامة بن جعفر ان حنين بن اسحق هو الذي ترجم كتاب الخطابة لأرسطو .

(٢) راجع جوزف شبلي : « معجم المصطلحات الأدبية في العالم » (بالانكليزية) ص ٣٢١ .

يقول أرسطو [١] في الفصل الثامن من الكتاب الثالث من مؤلفه الموسوم بـ « الخطابة » وتحت عنوان « تركيب الاسلوب » :

« يجب ألا يكون تركيب الأسلوب موزوناً ولا خالياً من الايقاع بالمرة ؛ فاذا كان الأول أعوزه قوة الاقناع بسبب مظهره الاصطناعي ، وَصَرَفَ أذهان الجمهور المستمع عن الموضوع بتركيز انتباهه على تكرر « الهبوط الصوتي »Cadence [٢] المتماثل ، فيتوقع عودته كما يتوقع الاطفال الرد على دعوة المنادي : « من هو الذي يختاره العبد الرقيق مدافعاً عنه ؟ » ويأتي الجواب : « كليون ! »Cleon [٣] وعلى العكس من ذلك إذا كان الانشاء خالياً من الايقاع تماماً لم يعدله تحديد ، في حين انه ينبغي ان يكون محدوداً بالتأكيد ، وإن لم يكن بالبحور والأوزان ، لأن ما هو غير محدود غير مستساغ ولا يمكن معرفته ؛ والعدد [٤] هو المبدأ الموضح أو المحدد لجميع الاشياء و « عدد تركيب الاسلوب » هو الايقاع والاوزان أقسام عديدة منه ؛ فينبغي ان يكون للانشاء النثري ايقـاع لا وزن والا أصبـح شعراً ؛ ولكن يجب الا يكون الايقاع مرتباً بإحكام أو بعبارة أخرى ألاّ يذهب به المرء إلى مدى بعيد .

---

(1) The Rhetoric of Aristotle, Translated. With An Analysis And Critical Notes By J. E. C. Welldon, London, 1886, 248 — 249 .

(٢) اللفظة تعني « هبوط الصوت ولا سيما في نهاية الجملة أو الوقفة » و « نهاية عبارة موسيقية » و « الحركة المقيسة للصوت » .

(٣) لقد كان من سماحة كليون ان يقف مدافعاً عن اولئك الذين لا يستطيعون المثول بأنفسهم امام المحكمة ، كالرقيق مثلا ، ويبدو ان الاطفال سواء في ايام ارسطو او بعده كانوا يعرفون اسمه .

(وكان كليون زعيماً شعبياً من اثينا صوره أريستوفان في مسرحية من مسرحياته ، وكان شجاعاً ولكنه كان تياهـاً طموحاً استولى على سفاكتيري إلا انه دحر عـلى يد براسيدس في أمفيبولس وهلك كما هلك خصمه في المعركة سنة ٤٢٢ ق . م « لاروس » ، ص ١٢٨٩) .

(٤) هذا هو المبدأ الفيثاغوري المشهور ، راجع رتر Ritter وبريلر Preller « تاريخ الفلسفة الاغريقية والرومانية » الفقرة ٥٢ وما بعدها .

انواع الايقاع :

أنتقلُ الآن الى ثلاثة انواع من الايقاع : الايقاع البطولي **Heroic Rhythm** وهو جليل القدر جداً ويعوزه الانسجام الحِواريّ وعلى العكس من ذلك الايقاع الآيمي فهو كلام الحياة الاعتيادية بالذات وهو لذلك من بين جميع الاوزان اكثرها وروداً في المحادثة ؛ ولكن يعوزه الجلال وقوة التأثير ؛ ويقترب ايقاع التروكي إلى حد بعيد من الكوميديا الواسعة النطاق كما يبدو من أوزان التروكي ذات التفاعيل الرباعية ، فللبحر الرباعي التفاعيل ايقاع مرتعش ، ويبقى أمامنا البايان **Paean** [1] أو (البيون) الذي استعمله كتّاب النثر من ايام ثرازيماخَس **Thrasymachus** فما بعد ، ولو أنهم لم يفهموا تعريفه [2] ، فالبايان هو الايقاع الثالث وهو مرتبط ارتباطاً وثيقاً مع الايقاعين السابقين وله في حد ذاته نسبة ٣ : ٢ في حين أن لهما نسبتي ١ : ١ و ٢ : ١ على التوالي ، وترتبط نسبة ٣ : ٢ مع هذين كليهما ، وهي في الحقيقة الوسط او المعدل بينهما ، وهذه هي نسبة البايان .

وعلى حين ان الايقاعين الآخرين يجب أن يهملا ، للاسباب التي سبق أن قدمت من جهة ولطبيعتهما الوزنية من جهة أخرى ، فان البايان يجب ان يستعمل في الانشاء النثري لانه الوحيد بين الايقاعات المذكورة التي لا يمكن ان تؤلف بحراً معيناً فهو لذلك من المحتمل جداً ان ينجو من التشخيص .

---

(١) هذه هي الصورة الأثينية للفظة ، وهي في اللغة الاغريقية والمعاجم الحديثة « بيون » **Paeon** وتعني وضع مقطع طويل أولا او ثانياً او ثالثاً او رابعاً مع ثلاثة مقاطع قصيرة أخرى وبهذا التعريف تشمل اللفظة اربع تفاعيل مختلفة : ــ ں ں ں فاعلة (وهي غير معروفة عند العرب) ومفاعل (مكفوفة) وفعلات (مكفوفة) ومتعلن (**مخبونة مطوية**) .

(٢) يتضح من مبدأ أن المقطع الطويل مكافىء لمقطعين قصيرين ان جزئي السبوندي (ــ ــ) او الداكتيل (ــ ں ں) اللذين هما التفعيلتان اللتان يسمح بهما في الأشطر ذات التفاعيل السداسية لهما نسبة ٢ : ٢ في حين ان مقاطع الآيمبي (ں ــ) او التروكي (ــ ں) لها نسبة ٢ : ١ ومقاطع البايان (ــ ں ں ں) أو (ں ں ں ــ) لها نسبة ٣ : ٢ .

والطراز الشائع في الوقت الحاضر – وهو طراز مغلوط على ما اعتقد – ان يستعمل المرء نفس البايان في بداية الجمل ونهايتها ، فهناك نوعان مختلفان من البايان أحدهما ملائم لبداية الجملة وهو في الحقيقة مستعمل على هذه الصورة ، وهو النوع الذي يستهل بسبب خفيف (أو مقطع طويل) وينتهي بثلاثة مقاطع قصيرة ، والآخر عكسه ، فله ثلاثة مقاطع قصيرة في البداية تختم بسبب خفيف[1] . وهذا هو البايان الذي يختم الجملة بصورة صحيحة لان المقطع القصير له تأثير مبتور بسبب عدم اكتماله في حين ان الجملة يجب ان تقطع بالمقطع الطويل النهائي (أو السبب الخفيف) ويجب الا تتحدد نهايتها من قبل الكاتب ولا النقطة النهائية بل بالايقاع الطبيعي .

وهذا القدر يكفي للبرهان على ان الاسلوب يجب ان يكون ايقاعياً وكذلك فيما يتعلق بطبيعة الايقاعات التي تكوّنه وتركيبها » اهـ .

للاسف ان العرب لم يدرسوا « الايقاعات النثرية » دراستهم « للايقاعات الشعرية » رغم انهم ترجموا كتاب « الخطابة » لارسطو في وقت مبكر نوعاً ما وكان حرياً بهم ان يمعنوا النظر في هذا الفصل بصورة خاصة ويطبقوه على النثر العربي ، ولكن الذي حصل هو العكس تماماً ، فقد سخر الجاحظ من اولئك الذين يبحثون عن ايقاعات في النثر وفي كلام الناس الاعتيادي . فقال . ونحن نورد قوله هنا لطرافته :

« ... ويدخل على من طعن في قوله : « تبّت يدا أبي لهب » وزعم انه شعر . لانه في تقدير « مستفعلن – مفاعلن[2] » وطعن في قوله في الحديث

(١) وهذا البايان الذي يتحدث عنه ارسطو يعرف عند العرب بالفاصلة الكبرى ، ورسمه ںںں – « متعلن » وهو عبارة عن تفعيلة مستفعلن – – ں – أصابها الخبن والطي معاً ولا ترد هذه إلا في الرجز ، والبسيط على وجه الندرة ، وهي تفعيلة نثرية .

(٢) الصحيح : « متفعلن » لانها في الأصل مستفعلن وقد خبنت اي حذف ثانيها الساكن . (ص · خ).

عنه : « هل أنت الا اصبع دَميتِ ، وفي سبيل الله ما لقيت ؟ » — فيقال له انك لو اعترضت احاديث الناس وخطبهم ورسائلهم لوجدت فيها مثل : مستفعلن — مستفعلن كثيراً ، ومستفعلن — مفاعلن[1] ، وليس أحـد في الارض يجعل ذلك المقدار شعراً[2] ، ولو ان رجلاً من الباعة صاح : « من يشتري باذنجان ؟ » لقد كان تكلم بكلام في وزن : مستفعلن — مفعولاتْ ، وكيف يكون هذا شعراً وصاحبه لم يقصد الى الشعر ؟ ومثل هذا المقدار من الوزن قد يتهيأ في جميع الكلام ، وإذا جاء المقدار الذي يُعلم أنه من نتاج الشعر والمعرفة بالأوزان والقصد إليها ، كان ذلك شعراً ، وهذا قريب والجواب فيه سهل والحمد لله.

... وسمعت غلاماً لصديق لي ، وكان قد سُقي بطنه وهو يقول لغلمان مولاه : « اذهبوا بي الى الطبيب وقولوا قد اكتوى » وهذا الكلام يخرج وزنه على خروج فاعلاتن — مفاعلن[1] — فاعلاتُن — مماعلن مرتين ، وقد علمتُ أن هـذا الغلام لم يخطر عـلى باله قط ان يقول بيت شعر ابداً ؛ ومثل هذا كثير ولو تتبعته في كلام حاشيتك وغلمانك لوجدته »[3] ا هـ.

ويبدو ان الغربيين ما سوى اليونانيين هم كذلك قد لاحظوا الايقاع في

---

(١) الصحيح : « متفعلن » لانها في الاصل مستفعلن وقد خبنت اي حذف ثانيها الساكن . (ص . خ) .

(٢) ولكنه يجعله نثراً ايقاعياً على رأي ارسطو ، ومن هذا يتبين أن الجاحظ لاحظ نفس الظاهرة التي لاحظها أرسطو ولكنه لم يضع لها قواعد . (ص . خ .)

(٣) الجاحظ : « البيان والتبيين » (باب آخر من الاسجاع في الكلام) ج ٢ ص ٢٨٤ و ص ٢٨٨ — ٢٨٩ (طبعة عبد السلام محمد هارون) .

ليت الجاحظ أفاض في دراسة النثر بهذا الاتجاه مع شيء من التحوير ، فبدلا من البحث عن أشطر شعرية في كلام الناس الاعتيادي كان بامكانه ان يحاول تنسيق وتصنيف التفاعيل النثرية في امهات كتب النثر العالمي ويربطها بمزاج الخطيب او الكاتب ، وهو العلامة الموسوعي الذي درس صنوف المعرفة وكان الوحيد الذي بامكانه القيام بهذا الضرب من الدراسات الأدبية النفسية ... مع ذلك ففي امكان المعاصرين أن يفعلوا ذلك بعد أن فتحت أمامهم مغاليق علوم الأقدمين والمحدثين !

الشعر والنثر على حد سواء ، فانت حين تفتح اي معجم افرنجي لتتبين معنى « الايقاع » Rhythm تجد الاشارة الى الاثنين معاً، ففي معجم اوكسفورد الانكليزي(١) مثلاً تجد التعريف الآتي : « الايقاع حركة وزنيّة تقررها العلاقات المختلفة للمقاطع الطويلة والقصيرة او المؤكدة وغير المؤكدة ؛ وهو الانطلاق المقيس للالفاظ والتعابير في الشعر او النثر ... وهو في (الفن) ترابط الاجزاء المنسجم ... وقد انتقلت اللفظة من اللاتينية عن الاغريقية [Rhuthmos] والاصل Rheo بمعنى الانسياب »(٢)

فوجود الايقاع في النثر الفني أمر مفروغ منه وما علينا الآن الا ان نبحث عنه بجد ونشرع بفتح آفاق جديدة في دراسة نثرنا العربي .

نماذج من النثر الايقاعي :

(١) إنا	اعطيـ	ناك الـ	كوثر ،	فصل	لربـ	لك وانحر
——	——	——	——	ن — ن	ن — ن	ن — —
فالن	فالن	فالن	فالن	فعولُ	فعولُ	فعولن

---

(١) The Concise Oxford Dictionary of Current English, 3 Rd., Ed 1949, P, 10 .

(٢) للاستزادة من هذا الموضوع تراجع المصادر الآتية :

(1) A. C. Clark, Prose Rhythm in English, 1913 .

كلارك ايقاع النثر في الانكليزية .

(2) George Saintsbury : History of English Prose Rhythm. 1922.

جورج سينتزبري : تاريخ الايقاع النثري الانكليزي .

(3) W. M. Patterson : The Rhythm of Prose, 1917.

باترسن : ايقاع النثر .

(4) N. Tempest ; The Rhythm of English Prose, 1930.

تيمبيست ايقاع النثر الانكليزي .

(5) A. Classe, The Rhythm of English Prose, 1939.

كلاس : ايقاع النثر الانكليزي .

إنّ شاز	ئك هو ال	ابتر [1]
— ن — ن	ن ن ن —	— —
مفعُلاتُ	مُتَعِلُن	فالن

(٢) إنّ ال	منبتْ	تَ لا أرْ	ضاً قَطَعَ	ولا ظهـ	راً أبْـ	قى [2]
— —	— —	ن — —	— ن ن ن [3]	ن — —	— —	—
فالن	فالن	فعولن	فاعِلَتُ	فعولن	فالن	فا

(٣) وأمسكْ عنْ	طريقٍ	اذا خفـ	تَ ضلالتَهْ
ن — — —	ن — —	ن — —	ن ن — ن —
مفاعيلن	مفاعي	مفاعي	متفاعلن

فإنّ الكفـ	ـف عند حيـ	رة الضلا	لِ خيرٌ مِنْ
ن — — —	ن — ن —	ن — ن —	ن — — —
مفاعيلن	مفاعِلن	مفاعلن	مفاعيلن

ركوب ال	أهوالْ [4]
ن — —	— — ه
مفاعي	فعلانْ

---

(١) يقول الدكتور طه حسين: ان القرآن ليس شعراً ولا نثراً انما هو قرآن، ونحن نقول ان القرآن ليس شعراً ولا نثراً وانما هو نثر ايقاعي سماوي من اسمى ما يكون ولولا هذا الايقاع الخاص به الذي لا يجاريه اي ايقاع شعري او نثري ابداً لما أمكن تجويده والتجويد ضرب من الغناء الديني وعلى ذلك يجب ان نتبين هذه التفاعيل الرائعة التي تزدوج بعضها مع بعض فتؤلف هذا التأثير القوي المتسق الذي لا نجد له مثيلا او ضريباً في ادب الدنيا، واذا كان هناك نثر ايقاعي سواه في ادبنا او ادب غيرنا من الأمم فهو دون ايقاع القرآن بمراحل، فالايقاع القرآني خاص به لا يجارى ولا يبارى وهو في الآيات المكية اشد وأقوى منه في الآيات المدنية.

فالقرآن اذن ليس شعراً ولا نثراً انما هو كلام سماوي ايقاعي اجمل من الشعر والنثر معاً.

(٢) حديث شريف للرسول صلوات الله عليه، اورده الميداني في «مجمع الأمثال» ج ١ ص ١٠ (رقم المثل: ٢).

(٣) هذه هي التفعيلة التي استحسن ارسطو وجودها في النثر الايقاعي والتي سماها بالبايان.

(٤) كامل حسن البصير: «رسائل الامام علي» (رسالة ماجستير مخطوطة، ١٩٦٥) نقلا عن «نهج البلاغة» ج ٢ ص ٤٠ (وقد حورنا تسمية بعض التفاعيل لنجعلها ادخل في بحر الهزج).

البنـــد

قال محمد بن الخلفة المتوفى سنة ١٢٤٧ هـ – ١٨٣١ م في مدح الإمامين الكاظمين[١] :

أيها اللائم في الحب ،
دع اللوم عن الصب ،
فلو كنت ترى الحاجبي[٢] الزجّ ،
فويق الأعين الدعجْ ،
أو الخد الشقيقي ،
أو الريق الرحيقي ،
أو القد الرشيقي ،
الذي قد شابه الغصن اعتدالاً وانعطافا ،
مذ غدا يورق لي آس عذار أخضر دبّ عليه عقرب الصدغ ،
وثغر أشنب[٣] قد نظمت فيه لآل لثناياهن في سلك دمقس أحمر جل عن الصبغ ،
وعرنين حكى عقد جمان يقق قدّره القادر حتماً ببنان الخود ما زاد على العقد
وجيد فضح الجؤذر مذ روعه القانص فانصاع دوين الورد ،
يزجي حذر السهم طلا عن متنه في غاية البعد ،

---

(١) عبد الكريم الدجيلي : البند في الأدب العربي ، تاريخه ونصوصه (مطبعة المعارف ، بغداد ، ١٣٧٨ هـ – ١٩٥٩ م) ص ٦٧ وابن الخلفة هو محمد بن اسماعيل وقد هاجر أبوه من بغداد واستوطن الحلة فزاول صناعة البناء. كان محمد أديباً شاعراً يعرب الكلام على السليقة ، توفي سنة ١٢٤٧هـ–١٨٣١م ودفن في النجف ؛ وكان له ديوان شعر نادر ، وهو مكثر في جميع ضروب الشعر القديم . (البند، ص ٦٧ ، ٦٨).

(٢) حذف نون التثنية من لفظة « الحاجبي » واستعمال لفظة « الزج » التي هي للجمع خروج على قواعد اللغة .

(٣) أبيض الأسنان حسنها .

ولو تلمس من شوقك ذاك العضد المبرم ،
والساعد والمعصم ،
والكف التي قد شاكلت أقلام « ياقوتْ »[1] ،
فكم أصبح ذو اللب بها حيران مبهوتْ ،
ولو شاهدت في لبتها — يا سعد مرآة الأعاجيب ،
عليها ركبا حقان عاج ، حشيا من رائق الطيب ،
أو الكشح الذي أصبح مهضوماً نحيلاً مذ غدا يحمل رضوى ،
كفلاً بات من الرص ، كموّار من الدعص ،
ومرتج بردفين ، عليها ركبا من ناصع البلور ساقين ، وكعبين أديمين ،
صيغ فيهن من الفضة أقدام ،
لما لمت محبّاً في ربى البيد من الوجد بها هام ،
أهل تعلم أم لا أنّ للحب لذاذات ،
وقد يعذر لا يعذل من فيه غراماً وجوى ماتْ ،
فذا مذهب أرباب الكمالات ،
فدع عنك من اللوم زخاريف الحكايات ،
فكم قد هذب الحب بليدا ،
فغدا في مسلك الآداب والفضل رشيدا ،
صه فما بالك أصبحت غليظ الطبع لا تعرف شوقا ،
لا ولا تظهر توقا ،
لا ولا شمت بلحظيك سنا البرق اللموعي إذا أومض من جانب
أطلال خليط منك قد بان ،

---

(١) المقصود « ياقوت المستعصمي » الكاتب والخطاط العباسي المشهور وهو من مماليك الخليفة المستعصم بالله آخر الخلفاء العباسيين في بغداد ، توفي سنة ٦٩٢ هـ — ١٢٩٨ م لقب « بقبلة الكتاب » وله كتاب « أخبار » و « أفكار الحكماء » .

وقد عرّس في سفح ربى البان ،
ولا استنشقت من صوب حماه نفحة الريح ،
ولا هاجك يوماً للقاء من جوى وجد وتبريح ،
لك العذر على انك لم تحظ من الحل بلثم وعناق ،
وبضم والتصاق ،
وغرام واشتياق .

* * *

تأمل في عبارات ابن الخلفة تجدها موزونة مقفاة ولكن الوزن ليس من بحر واحد على ما تعودته في الشعر العمودي بل ينتقل من الرمل إلى الهزج ويعود إلى الرمل وهكذا بطريقة طريفة وأسلوب رشيق لا يتعدى هذين البحرين بأي حال من الأحوال ، ثم إنك تلحظ أن الأشطر غير متساوية الطول ، فأنت إذن أمام لون جديد من ألوان الأدب ، وسطٌ بين النثر والشعر ، ولكنه أقرب الى الشعر منه الى النثر . ان هذا اللون الأدبي الطريف عراقي بحت ويعرف « بالبند » ، و « البند » الذي أوردناه لك هو أشهرها جميعاً .

وقد كان هذا الفن الأدبي الرائق مهملاً إلى عهد قريب ، إلى أن قيّض الله له من قام باستقصاء تراكيبه وتمحيصها ووضع تفاعيل خاصة به ، وقد تبين أن نسج البند مؤلف من تفاعيل يمكن رصفها على الوجه الآتي[1] :

فاعلاتن — فاعلاتن — فاعلاتن — فاعلاتن — فاعلاتن
فاعلاتن — فاعلاتن
فاعلاتن

---

(١) راجع نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر ، ص ١٧٤ ، وقد اقتبسنا الخطة العامة لتفعيلات البند من الكتاب المذكور مع شيء من التحوير .

فاعلاتن — فاعلاتن — فاعلاتانْ

* * *

مفاعيلن — مفاعيلن — مفاعيلْ
مفاعيلن — مفاعيلْ
مفاعيلن — مفاعيلن — مفاعيلن — مفاعيلْ
مفاعيلن — مفاعي

* * *

فاعلاتن — فاعلاتن
فاعلاتن — فاعلاتن — فاعلاتن
فاعلاتن — فاعلاتانْ

* * *

مفاعيلن — مفاعيلن — مفاعيلْ
مفاعيلن — مفاعيلن — مفاعيلن — مفاعيلْ
مفاعيلن — مفاعيلْ
مفاعيلن — مفاعيلن — مفاعي
وهذا هو المقياس العروضي الأول « للبند »
الخ ... الخ ...

ويلاحظ أن صاحب البند يُنهي تفاعيله « الرملية » بتفعيلة « فاعلاتانْ » تمهيداً لتفاعيله « الهزجية » لقربها من مزاجها الموسيقي ، كما انه ينهي تفاعيله « الهزجية » عندما يروم العودة إلى التفاعيل « الرملية » بتفعيلة « مفاعي » لقربها من ضربات تفاعيل الرمل ، وهكذا ...

كما أن «البند» كله ينتهي عادة بتفعيلة «مفاعي» وتختم « البنود » الكلاسيكية بالراء المشالة أو بقافية مردفة ، فالبند الذي اقتبسنا منه القطعة المدرجة أعلاه ينتهي على الوجه الآتي :

« لمدحي لهما قد أصبح المسك ختاما ، وبحبي لهما أرجو لي القِدْحَ المُعلّى

وأنل فيه من الغبطة قصداً، ومراما ، حاش لله غداً أن يرضيا لي [illegible] غير جنان الخلد داراً ومُقاما » .

وقد بقي العروضيون فترة طويلة من الزمن حائرين أمام السبب الخفيف (ــ) الزائد الذي يتصدر بعض البنود المشهورة لأن المعروف أن « البند » كله من بحر الهزج ، وأكبر الظن أن « البند » كان ينظم ويقرأ بشكل مدور فكأنّ نهاية البند متصلة ببدايته ؛ ولنوضح ذلك من البند الذي اقتبسنا منه جزئين ؛ فلنأخذ الألفاظ الختامية ونقطعها ونشفعها بالألفاظ الاستهلالية بعدها مباشرة على الشكل الآتي :

غداً أن ير	ضيا لي ل	ولائي ل	هما غير	جنان الخل	د داراً و
مفاعيلن	مفاعيلُ	مفاعيلُ	مفاعيلُ	مفاعيلـــن	مفاعيلُ

مُقاما	أيـ	يها اللائـ	م في الحب	دع اللوم	عن الصب
مفاعي	لن	مفاعيل	مفاعيل	مفاعيل	مفاعيلن

نجد أن السبب الخفيف في بداية البند إنما هو السبب الخفيف المحذوف من التفعيلة الأخيرة (مفاعي) في ختام البند[1] .

وعلى هذا الأساس يمكن أن نقول ان تفاعيل البند هي :

(١) ــ ب ــ ــ ب
لُنْ مفاعيلُ | في بداية البند فحسب .

(٢) مفاعيلُنْ
ب ــ ــ ــ | في حشو البند .

---

(١) راجع ما كتبه الدكتور جميل الملائكة في « أوزان البند » (المحاضرة التي ألقيت في مؤتمر الأدباء العرب ببغداد ، شباط ١٩٦٥).

(٣)	ں ــ ــں مفاعيلُ	وهي نفس التفعيلة السابقة وقد أصابها الكف أي حذف السابع الساكن وتعد من أكثر التفاعيل وروداً في البند على أن تأتي على أساس المعاقبة .
(٤)	ں ــ ــ ه مفاعيلْ	عند تسكين القوافي فحسب .
(٥)	ں ــ ــ مفاعي	في ختام البند (وقد أصابت التفعيلة علة الحذف ، أي اسقاط السبب الخفيف الأخير) .

ويفضل أن تكون قافية التفعيلة الاخيرة راءً مشالة كما ذكرنا على نحو ما فعل «معتوق الموسوي» (١٠٢٥ هـ/ ١٦١٦ م/ ١٠٨٧ هـ/ ١٦٧٦ م) في ختام أقدم بند عثر عليه حتى الآن ، إذ قال : «في خائنة الأعين سرّاً وجهاراً»[1] . وقد تكون القافية الختامية مردفة منتهية بألف الترنم أو الوصل من نحو قول عثمان بن عمر البكتاشي في ستة من بنوده[2] :

مساءً وصباحا — غدوّاً ورواحا — ومن فاق على الناس سماحا — ولم يلق من القهر مدى الدهر سراحا — وأولاه من اللطف ... صلاحاً وفلاحا — فوزاً ونجاحا .

ويبدو أن القدامى من شعراء البند كانوا يلتزمون في الأغلب قافية واحدة في ختام بنودهم كافة ، فمعتوق الموسوي التزم الراء المشالة وعثمان البكتاشي الحاء المردفة بالألف كما رأينا ، في حين أن السيد عبد الرؤوف الجد حفصي

---

(١) عبد الكريم الدجيلي ، البند ، ص٤ ، وصاحب البند هو معتوق بن شهاب الموسوي . طبع ديوانه ولده بأمر السيد علي خان الذي كان صديقاً للشاعر . ومن ثم سمى بعض الناس هذا الديوان بـ «ديوان ابن معتوق» ، وقد طبع أيضاً سنة ١٢٩٠هـ —١٨٧٣م بالمطبعة السعدية بالاسكندرية وهي مطبعة حجرية ، وطبع كذلك بالقاهرة ، وببيروت سنة ١٨٨٥م بالمطبعة الأدبية ووقف على هذه الطبعة سعيد الشرتوني اللبناني (الدجيلي ، البند ، ص ٣).

(٢) نفس المصدر ، ص ص ٤٩ — ٥٧ .

(١٠٦٦ هـ / ١٦٥٥ م / ١١١٣ هـ / ١٧٠١ م) التزم قافية الميم المردفة بالألف ، والقوافي الختامية لبنوده الستة التي رأيناها هي[١] :

مراما – لزاما – تترامى – حساما – الخزامى – ضراما

ويظهر أن هذه القاعدة لم تلتزم عند شعراء البند المتأخرين ، على أننا نستخلص قواعدنا من رواد الفن لا من مقلديهم .

وهذا الذي قدمناه هو المقياس العروضي الثاني الذي يستطيع الأدباء أن ينهجوا نهجه في مزاولة هذا الضرب من الفن ، ومزية هذا المقياس انه يثبت كون البند – في أقدم أشكاله – مؤلفاً من بحر الهزج وحده ، وهو ما اتفق عليه الأغلبية الساحقة من المهتمين بالموضوع منذ أكثر من ثلثمائة عام .

وهذا المقياس الثاني يطمن رغبة اولئك الذين لا يؤمنون بالجمع بين بحرين في آن واحد .

ويلاحظ أن الزحافات والعلل الجائزة في بحر الهزج يجوز اتباعها في البند ، وهي :

(١) الكف : أي حذف السابع الساكن بنقل التفعيلة من (مفاعيلن ں – – –) الى (مفاعيلُ ں – – ں) وهو حسن على سبيل المعاقبة ويمتنع في الضرب .

(٢) الحذف : أي اسقاط السبب الخفيف الأخير من التفعيلة ونقلها من

---

(١) نفس المصدر ، ص ص ١١ – ١٦ والجد حفصي هو السيد عبد الرؤوف بن الحسين الحسيني الجد حفصي ، و « جد حفص » قرية في البحرين تبعد عن المنامة بمسافة قليلة ، وكان قاضي القضاة ومعاصراً للحر العاملي ومن أصدقائه وقد ترجمه في كتاب « تذكرة المتبحرين » وذكر طائفة من أشعاره ، وله شعر في مجموعة الشيخ لطف الله الجد حفصي وله ذكر في (تتمة الأمل) لمحمد بن أبي شبانة البحراني كما ذكر العلامة الحر في (الأمل) ، وذكره الشيخ محمد العصفوري وقال إنه شاعر وخطيب وعروضي ونحوي ، له ديوان شعر في المراثي والمدائح (الدجيلي ، البند ، ص ١٠ ، هـ ١) .

(مفاعيلن ں ـــ ـــ ـــ) الى (مفاعي ں ـــ ـــ) ويجوز في العروض والضرب.

(٣) القبض : وهو حذف الخامس الساكن ونقل تفعيلة (مفاعيلن ن ـــ ـــ ـــ) إلى (مفاعلن ں ـــ ں ـــ) وهو قبيح في هذا البحر ويمتنع في الضرب، وقد قال بعضهم إنه لا يجوز إلا في التفعيلة الأولى والثالثة .

(٤) الخرم : وهو اسقاط رأس الوتد المجموع في مطلع القصيدة بحيث ان (مفاعيلن ں ـــ ـــ ـــ) تصبح (فاعيلن ـــ ـــ ـــ) وهو قبيح بلا شك ونجده أحياناً في مطلع بعض قصائد بحر الطويل حيث تنقلب تفعيلة : (فعولن ں ـــ ـــ) إلى (عولن ـــ ـــ) .

(٥) القصر : وهو اسقاط ثاني السبب الخفيف من نهاية التفعيلة وتسكين ما قبله وبذلك تتحول (مفاعيلن ں ـــ ـــ ـــ) إلى (مفاعيلْ ں ـــ ـــ ٥) وهذا على رأي الأخفش الضرب الثالث للهزج [١] .

(٦) الشتر [٢] : وهو دخول الخرم مع القبض على تفعيلة (مفاعيلن ں ـــ ـــ ـــ) فتصبح (فاعلن ـــ ں ـــ) .

(٧) الخرْب [٣] : وهو دخول الخرم مع الكف على تفعيلة (مفاعيلن ں ـــ ـــ ـــ) فتتحول الى (فاعيلُ ـــ ـــ ں) .

ويعتبر العروضيون كلاً من الخرم والشتر والخرب قبيحاً في بحر الهزج [٤] ولا يستعمل إلا في حالات نادرة .

وإجمالاً فان نقطة التقاء « البند » « بالشعر الحر » ، على ما سنرى فيما

---

(١) الدمنهوري : « الحاشية الكبرى » ، ص ص ٨٢ – ٨٣ .

(٢) ابن عبد ربه : العقد الفريد ، طبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ، ١٩٤٦ ، ج ٥ ص ٤٢٩ .

(٣) نفس المكان .

(٤) الدمنهوري ، سبق ذكره ، ص ٨٣ وابن عبد ربه ، العقد الفريد ، ج ٥ ص ٤٥٨ (أسفلها).

بعد . هي اقامة الوزن على أساس « التفعيلة » دون « الشطر » وان البند نفسه نمو متفرع عن العروض التقليدي دون الخروج عنه[1] ولكننا مع ذلك لا نستطيع أن نعتبره شعراً حراً[2] إنما هو فن شعري قائم بذاته ، وأقرب الى الشعر من الشعر الحر والنثر الإيقاعي معاً . ويبدو انه لم يكتب دائماً بأشطر متباينة ، فهناك بنود ذات أشطر متساوية في الطول كالشعر العمودي سواء بسواء من نحو ما نجد في بعض بنود الشيخ «حسين العشاري » (١١٥٠ هـ — ١٧٣٧ م — ١٢٠٠ هـ — ١٧٨٥ م) إذ يقول[3] :

لك النعم	ة والحمدْ	وأنت الصّ	ـمدُ الفردْ
مفاعيلُ	مفاعيـــلْ	مفاعيلُ	مفاعيـــلْ
خلقتَ الحر	ر والعبدْ	لك الأمرُ	بلا ردّ
مفاعيلن	مفاعيـــلْ	مفاعيلُ	مفـــاعيلْ
تعاليتَ	عن الاسم	تجاوزتَ	عن الحدْ
مفاعيلُ	مفاعيلـــن	مفاعيلُ	مفاعيـــلْ

ويعتقد بعض الباحثين انه من التجني على التاريخ أن نجعل الشعر الحر طوراً من أطوار البند « فشعر البند هذا شاع في العراق بل في الجنوب منه

---

(١) قضايا الشعر المعاصر ، ص١٦٩ .

(٢) قارن « قضايا الشعر المعاصر » ص ١٧٣ (أسفلها).

(٣) الدجيلي ، البند ، ص ٢٩ وصاحب البند هو الشيخ حسين بن ملا علي الشافعي العشاري ، والعشاريون على ما يذكر الآلوسي يسكنون بلدة على الفرات قرب رحبة مالك يقال لها العشارة . أرسله الوالي سليمان الكبير مدرساً إلى البصرة ، له ترجمة مفصلة في مجلة(لغة العرب)ج ٩ من السنة الرابعة بقلم محمد بهجة الأثري وفي ج ١٠ من نفس السنة تكملة البحث .

وله ترجمة في (المسك الأذفر)لمحمود شكري الآلوسي ، المطبوع جزؤه الأول ببغداد سنة ١٩٣٠ وفي « سلك الدرر » للمرادي . له ديوان مخطوط في مكتبة الآثار تحت رقم ٣١٧ يقع في ١٢٧ ورقة بخط جيد وفي مكتبة السيد هاشم الآلوسي نسخة من هذا الديوان بخط الشاعر ، والعشاري جد أبي الثناء الآلوسي لأمه . (الدجيلي ، البند ، ص ٢٩ ، هـ ١) .

لا يتعداه إلى غيره ، ولم تعرفه البلاد العربية ، بل إنه لم ينتشر في الأوساط الأدبية إلا فترة قصيرة ثم انصرف عنه الشعراء اللهم إلا في حالات التندر والمفاكهة ، وبقي ما قيل منه في بطون المخطوطات ، ولم ينشر من نماذجه شيء إلا قبل بضع سنين ، فمن الإسراف أن نقول ان رواد مدرسة الشعر الحر قد طوروا البند ، حين نرى أن الشعر الحر قد ظهرت طلائعه عند شعراء المهجر »[١] ، وهو اشبه ما يكون بمجمع البحور[٢] .

خلاصة البحث

البند لون من ألوان الشعر يُكتب على هيئة النثر وتغلب عليه تفاعيل الهزج ، وتكون أشطره متباينة الطول ، وفيه التفعيلة هي المحور الأساسي لا الشطر ، ومن أشهر من نظم فيه معتوق الموسوي أحد شعراء القرن السابع عشر وهو الرائد الأول على ما اثبتت البحوث حتى الآن ، وحسين العشاري من شعراء القرن الثامن عشر ، وابن الخلفة المتوفى في النصف الأول من القرن التاسع عشر . ويمتاز العشاري على غيره في ان بنوده أقرب إلى الشعر العمودي من سواه .

ومع ان الغالب على البند وزن الهزج فانه استهل أحياناً ولا سيما في نماذجه القديمة بسبب خفيف ، مما يجعل بعض تفعيلاته أقرب إلى الرمل منه الى الهزج . ويختم البند في الأغلب الأعم بتفعيلة « مفاعي » وبقافية مردفة موصولة بالألف ويفضل أن يكون الروي راءً مشالة .

---

(١) الدكتور سليم النعيمي : « وجهة الشعر العربي الحديث » مجلة الأستاذ ، المجلد الحادي عشر (١٩٦٢ - ١٩٦٣) مطبعة الحكومة ، بغداد ، ص ١٧٣ .

(٢) راجع مجلة الرسالة القاهرية للاستاذ أحمد حسن الزيات لسنة ١٩٣٦ .

التمرين الثاني عشر

زن البنود الآتية وبين ما فيها من خصائص ومميزات البنود الأصلية :

١ – قال معتوق الموسوي :

أيها الراقد في الظلمة نبّه طرف الفكرة ، من رقدة ذي الغفلة ، وانظر أثر القدرة ، واجلُ غسق الحيرة ، في فجر سنا الخبرة ، وارن الفلك الأطلس والعرش ، وما فيه من النقش ، وهذا الأفق الأدكن ، في ذا الصنع المتقن ، والسبع السماوات ، ففي ذلك آيات ، هدى تكشف عن صحة اثبات .

فهو الأول والآخر ، والباطن والظاهر ، والقابض والباسط ، والباعث والوارث ، والعادل والعالم في خائنة الأعين سرّاً وجهاراً[١] .

٢ – وقال السيد باقر الحسيني[٢] :

ما ليلات وصال ، من بديعات جمال ، ونُسَيماتُ شمال ، حملت نشر أريج من مليح ذي دلال ، أهيف القد ، كحيل الطرف زاهي روضة الخد ، مرير الهجر والصدّ ، يشوب الهزل بالجد ، ويزري بشذا الند ، ولا يلفى له في الحسن من ند . إذا ما اختال ما بين محبيه ، غروراً من تجنيه ، أرانا الغصنَ المياس ليناً واعتدالا .

* * *

لك الفخر لك الفضل بما قلت ، وما فيه تفضلت فأحسنت ، وفي أعلى سناه من ذوي الألباب والفضل تسنمت ، وإن أنت تشفعت ، وعن حال محبيك الألى شفّهم البعد تفحصت ، فهم في نعم الله الكريم

---

(١) الدجيلي : البند ، ص ٣ .

(٢) الدجيلي : البند ، ص ص ٤٠ و ٤١ و ٤٣ .

الواحد الفرد ، مقيمون على الاخلاص والحمد ، مراعون ذمام الود والعهد سرّاً وجهاراً .

٣ ـ وقال عبد الغفار الاخرس[١] :

محب ذائب الدمع ، رماه البين بالصدع ، بكى من حرقة الوجد ، على من حفظ العهد ، وخشف ناعم الخد ، مليح عبل الردف ، صبيح لين الوطف ، أدار الكاس والطاس ، وحاكى الورد والآس ، لعمري منه خداً وعذارا ، ولقد طالت عليه حسراتي بعدما كانت قصارا ، فهل يرجع ما فات ، وهيهات وهيهات ، فلو تنظر أشياء نظرناها ، بأيـــام قضيناها ، بحيث ابتسم الزهر ، وقد بلله القطر ، فسلك اللؤلؤ الرطب ، بجيد الغصن مثبوت ، وطرف النرجس الغض بخد الورد مبهوت . وللأوراق تصفيف ، وللورقاء تصويت ، ووشي الحسن في الآفاق محمر ومثبوت ، وسيف البرق مشهور ، وقلب النهر مذعور ، وشمل الارض بالازهار مجموع ومنثور ، فهاتيك الازاهير ، كأمثال الدنانير . ألا يا أيهــا الساقي ، لقد هيجت أشواقي ، فيا روحي ويا راحي ويا علة افراحي ، ويا جسمي ومصباحي ، ويا حقاً من العاجِ ، سباني طرفك الساجي ، وقد أورثني حبك من طرفك سقماً وانكسارا ، وقد أجج من وجدي سنا نور محياك (وايم الله) نارا .

أدرها مُزَّةً تحلُ ، فقد لذّ بها الوصلُ ، فلا وعد ولا مطلٌ ، على ألحان سنطور ، رخيم البم والزير ؛ فان الزير والبمّ ، يزيل الهمّ والغمّ ، وجُد لي من ثناياك ، على روض محيّاك ، فاني بك مغرور ، ومن نهديك معذور . لقد طاب لنا الوقت ، وقد أسعدنا البخت ، وغاب العاذل اللاحي ، فأتحفني

---

(١) هو السيد عبدالغفار الأخرس بن السيد عبد الواحد بن وهب ، ولد في الموصل سنة ١٢٢٠ هـ-١٨٠٥م وتوفي في البصرة سنة ١٢٩٠ هـ- ١٨٧٣ م ودفن في مقبرة الامام الحسن البصري خارج قصبة الزبير (ص ٨ من مقدمة الديوان المطبوع بالآستانة سنة ١٣٠٤ هـ-١٨٨٦ م) وقد ذكره الآلوسي في (المسك الأذفر)وعاش في عصر الوالي داود وكانت في لسانه حبسة ويكاد اذا نطق يختنق بحبل الأجل ، والبند الذي أوردناه مثبت في مجلة اليقين ٢ : ٧٢ (راجع الدجيلي : البند ، ص ٩٤ - ٩٦).

بأقداحي ، وقل لي هو من ثغري أفاويقُ من الخمر ، حكت ذوباً من التبر ، وسالت من بلجين الكاس إذ ذاك نضارا ، بنت كرم لبست من حبب المزج سوارا ، وتحلت بحلى من سناها لن يعارا ، و أذبناها عقيقا ، واتخذناها حلوقا ، أشبهت من وَضَحِ الصبح ضياءً وبهاء ، وصَفَتْ حتى حكت ودّي لسلمانَ صفاء [1].

(١) يقصد السيد سلمان القادري الكيلاني بن السيد علي نقيب أشراف بغداد (١٢٩٠ - ١٣١٥ هـ - ١٨٧٣ - ١٨٩٧ م).

« الشعر الحر »

Vers Libre

١ ـ قالت الشاعرة نازك الملائكة[1] :

هذه ساعة التذكر[2] ،
كاد الليل يبكي معي ويُصغي مليّا

---

(١) من قصيدة « ساعة الذكرى » ، قرارة الموجة ، دارالآداب ، بيروت، ١٩٥٧ ص ص ١٧٧ – ١٧٨ ويلاحظ أن القصيدة من الشعر العمودي المقفى والشيء الوحيد الذي اكتسبته الشاعرة بترتيب قصيدتها على هذا الوجه هو الاكثار من الوقفات في أجزاء أبياتها بالاضافة إلى الوقفات الطبيعية التي تحتمها القافية ، فتحمل المنشد على الصمت وللحظات الصمت في الانشاد ، في مواقعهـا الصحيحة، أثر بليغ لا ينكر ، على أن الدكتور سليم النعيمي وجد حالات خرجت فيها الشاعرة عن هذه القاعدة فقال : « قرأت كثيراً من هذا الشعر الحر فرأيت أن الوقوف على التفاعيل ليس له ضابط ولا قاعدة ، فلا اتمام المعنى كما تقول السيدة نازك الملائكة ولا مراعاة الموسيقى هي التي تحدد عدد التفعيلات، ولسنا نذهب بعيداً الى الشعراء المستجدين ويكفي أن نذكر أمثلة للخروج على ذلك من شعر السيدة نازك نفسها وهي تقول في قصيدة (جامعة الظلال) :

« ونحن ضحايا هنا تجوع وتعطش أرواحنا الحائرة ونحسب أن المنى ستملأ يوماً مشاعرنا العاصرة ونجهل انا ندور مع الوهم في حلقات نجزىء أيامنا الآفلات الى ذكريات وننتظر الغد خلف العصور ونجهل ان القبور تمد الينا بأذرعنا البارده » .

فنلاحظ انها وقفت على عدد من التفعيلات قبل أن يكمل الكلام ، والامثلة كثيرة لا تحصى في شعرها وشعر السياب وشعر القباني وغيرهم (الاستاذ ، المجلد الحادي عشر ، ١٩٦٢ – ١٩٦٣ ، ص ١٧٥).

(٢) لاحظ الوقفة في بداية التفعيلة مما جعل التفعيلة مدورة من شطر إلى شطر .

إنها ساعة التذكر ،
والأجراس تطوي كآبة الصمت طيّا

* * *

وأحس الخطى تمر حيارى
خلف بابي كما مررن مرارا
وأحس الوجوه هبتْ من الماضي
وعادت مملوءة أسرارا
الخطى والوجوهُ
أسمعُها ، ألمحُها في الدجى تحدق فيّا
الخطى والوجوه يا ساعة الذكرى
وقلبٌ طغى أساه وثارا
خلف بابي يمر بي موكب الأشباحِ
يستصرخ الدموع الغزارا
الخُطى والوجوه ، من عمق ماضٍ
خلته عاد عابراً مطويّا

٢ ــ وقالت الشاعرة فدوى طوقان [١]:

وكنت في يأسي أمد خلفها اليدين
أود لو بلغتها ، لمستها حقيقةً
شيئاً يُمس صدقه بالراحتين .
كانت سراباً في سراب
كانت بلا لون ، بلا مذاق
الحب عند الآخرين جف وانحصر

---

(١) قصيدة « تاريخ كلمة » لفدوى طوقان ، مجلة الآداب، أيار ١٩٦١ = قضايا الشعر المعاصر ، ص ١٥٢ .

معناه في صدر وساق.

٣ ـ وقال محمد الماغوط[1]:

« ليتني وردةٌ جورية في حديقة ما
يقطفني شاعر كئيب في أواخر النهار
أو حانةٌ من الخشب الأحمر
يرتادها المطر والغرباء
ومن شبابيكي الملطخة بالخمر والذباب
تخرج الضوضاء الكسولة
إلى زقاقنا الذي ينتج الكآبة والعيون الخضر.
حيث الأقدام الهزيلة ترتفع دونما غاية في الظلام.

* * *

أشتهي أن أكون صفصافة خضراء قرب الكنيسة
أو صليباً من الذهب على صدر عذراء
تقلي السمك لحبيبها العائد من المقهى
وفي عينيها الجميلتين ترفرفان[2] حمامتان من بنفسج »

* * *

تأمل القطع الثلاث تجد الأولى موزونة ولكنها لم تتخذ الأشطر أساساً لترتيب المنظوم وجعلت التفعيلة وحدتها المحورية، وفيما عدا ذلك فقد حافظت على « الضرب » واستعملت ما سميناه بالمراكز الصوتية (أو دقة الناقوس) في وقفات شعرية مستساغة، وتجد أحياناً قوافيَ من نحو « مليّا وطيّـــا » « وحيارى ومرارا، وأسرارا وثارا وغزارا » فتحس أن الشاعرة متمكنة

---

(١) خاطرة « أغنية لباب توما » لمحمد الماغوط، كتاب « حزن في ضوء القمر »، مطابع مجلة شعر، بيروت ١٩٥٩ = قضايا الشعر المعاصر، ص ١٣١.
(٢) على لغة اكلوني البراغيث!

من البحور الخليلية وأنها خرجت عليها بعض الشيء من حيث ترتيب الأشطر في سبيل التجديد لا عن ضعف وإنما عن حب للتنويع ، وبوسعنا أن نرتب التفاعيل على طريقة الشطرين فتكون كما يلي (وهي من بحر الخفيف) :

هذه ساعة التذكر كاد الـ ... ليل يبكي معي ويُصغي مليّا
إنها ساعة التذكر والأجـ ... راس تطوي كآبة الصمت طيّا

* * *

وأحس الخطى تمر حيارى ... خلف بابي كما مررن مرارا
وأحس الوجوه هبّت من الما ... ضي وعادت مملوءة أسرارا[1]
الخطى والوجوه أسمعها ، أل ... محها في الدجى تحدّق فيّا
الخطى والوجوه يا ساعة الذكـ ... رى وقلب طغى أساه وثارا
خلف بابي يمر بي موكب الأشـ ... باح يستصرخ الدموع الغزارا
الخطى والوجوه من عمق ماضٍ ... خلته عاد عابراً مطويّا[2]

* * *

إنك لا تجد الشاعرة قد ابتعدت عن عمود الشعر إلا في ترتيب الأشطر كما قلنا فكأنها نظمتها حسب الطريقة الاعتيادية في النظم ثم عادت فوزعت التفاعيل في الأشطر بشكل جديد.

* * *

تأمل الآن في أبيات الشاعرة فدوى طوقان[3] تجد أنها قد ابتعدت خطوة أخرى عن عمود الشعر ، ففي حين أننا استطعنا أن نعيد ترتيب أبيات السيدة نازك حسب الأصول التقليدية فاننا لم نستطع أن نفعل ذلك مع أبيات الآنسة فدوى وهي من « الرجز » وترتيبها التقطيعي كما يلي :

---

(١) و (٢) التفعيلة الأخيرة مشعثة « فالاتن » بدل « فاعلاتن ».
(٣) هي أخت الشاعر المرحوم ابراهيم عبد الفتاح طوقان ومن اسرة نابلسية معروفة في الأردن ولها ديوان « وحدي مع الأيام ».

عدد التفاعيل				
٤	متفعلن	مستفعلن	متفعلن	فعولْ
٤	متفعلن	مستفعلن	متفعلن	متفعلن
٣	مستفعلن	متفعلن	مستفعلانْ	
٢	مستفعلن	مستفعلانْ		
٣	مستفعلن	مستفعلن	فعولْ	
٤	مستفعلن	مستفعلن	متفعلن	فعو
٢	مستفعلن	مستفعلانْ		

ويتبين من هذه الخطة العروضية أن الشاعرة لم تلتزم ضرباً واحداً وهو ما تقتضيه الدقة الموسيقية في الشعر العربي ، فهي قد استعملت أربعة أضرب وهي :

فعولْ — متفعلن — مستفعلانْ — فعو

ولا تكاد تجد في القطعة غير قوافٍ ضعيفة وهي : « اليدين » و « الراحتين » و « مذاق » و « ساق » .

* * *

انتقل الآن الى القطعة الثالثة والأخيرة تجدها ذات خيال شعري محلق وعاطفة شعرية عارمة وفيها بعض التفاعيل التي جاءت اعتباطاً بصورة متنافرة .

هذا ما يعرف عند فريق من الناس « بقصيدة النثر » وهي تمثل خطوة ثالثة في الابتعاد عن الشعر الموزون معنى وموسيقى وخيالاً وعاطفة ، فهي لا تملك من الشعر غير رؤاه المشتتة .

فالشعر الحر إذن لون من السجع الموزون في أكثر الحالات (ولا سيما عند الناشئين) أُسبغ عليه مظهر الشعر ، وتنقصه المقومات ليصبح شعراً عمودياً ومنها الانتظام في التفاعيل والقوافي وتوقيت الاشطر ووحدة التفكير ،

فهو طريقة في التأليف الشعري مفككة وغامضة ، بل يصح أن نقول عنه انه محاولات أشخاص لهم إمكانيات شعرية بدائية لم تشذب ولم تهذب ضمن قواعد فنية معقولة ؛ ولعل سبب عدم نجاحه أن الذين حاولوه أو الكثرة الكاثرة من الذين حاولوه ليسوا من كبار الشعراء بل في بداية السلم الشعري .

ويحلو للبعض أن يعتبر الشعر الحر ضرباً غير محكم من « البند » لا يتبع حتى القواعد التي يتبعها « البند » ولعل وجه الشبه الظاهري بين الاثنين هو عدم تساوي الأشطر . ويقتصر البند على وزنين هما الهزج والرمل[1] اللذان يخرجان من الدائرة الثالثة « دائرة المجتلب » ويختلف عن الشعر الحر في وجود أكثر من ضرب واحد له[2] .

وقد استعار الشعر الحر من الموشحات اختلاف طول أشطره وبهذا تخلص أكثر جماعة الشعر الحر لا من القافية فحسب بل من مراعاة الاعاريض والأضرب التي تضفي على الشعر العمودي دقة موسيقية رائعة فتفاعيلهم كلها تفاعيل حشو لا تفاعيل أعاريض واضرب .

وتتكون بحور الشعر الحر من البحور ذات التفاعيل المؤتلفة وهي :

الكامل ، والرمل ، والهزج ، والرجز ، والمتقـارب ، والمتدارك ، بالاضافة الى بحرين من البحور ذات التفاعيل المختلفة ، وهما : السريع والوافر .

وبذلك اسقط من الحساب ثمانية أبحر وهي : الطويل والمديد والبسيط (دائرة المختلف برمتها) والمنسرح والمقتضب والمضارع والخفيف (أي ثلثا دائرة المشتبه) وهم اذا ما عنّ لهم أن ينظموا بالبحور ذات التفاعيل المختلفة حتّم المتمرسون منهم انهاء جميع الأشطر المتباينة الطول بنفس التفعيلة

(١) هذا اذا لم نعتبر التفعيلة الأولى من الهزج قد أصابها الخزم بزيادة سبب خفيف واحد الى « مفاعيلن » .

(٢) راجع قضايا الشعر المعاصر ، ص ٥٩ ، والواقع ان الشعر الحر الذي يزاوله الكثيرون يعاني من فوضى الاضرب ، فليست فيه وحدة الضرب في الكثير الغالب من الاحيان .

لئلا يحدث نشاز في الأذن ، فهم اذا ما نظموا في السريع مثلاً رتبوا تفاعيلهم على الوجه الآتي :

مستفعلن — فاعلن
مستفعلن — مستفعلن — فاعلن
مستفعلن — فاعلن
مستفعلن — مستفعلن — مستفعلن — فاعلن
مستفعلن — فاعلن .

واذا ما نظموا في البحر الوافر رتبوا التفاعيل بالشكل التالي :

مفاعلتن — فعولن
مفاعلتن— مفاعلتن— مفاعلتن — فعولن
مفاعلتن — مفاعلتن — فعول .
مفاعلتن — فعولن

وهو محاكاة واضحة للنظام الذي تجري عليه الموشحات .

وهناك نقص في الشعر الحر وهو عدم وجود العامل الزمني في الايقاع ، ففي الشعر العمودي تتوقع بعد مضي كذا ثواني ضربة أو وقفة معينة أو روياً معيناً يمنح النفس متعة ولذة خاصة ، ولا كذلك الأمر في الشعر الحر ، فقد اقتبس من كل فن الجانب السائب او الفوضوي منه . فقد اقتبس من النثر فوضى القافية ، ومن الرجز فوضى التفاعيل وفوضى ازدواج الأشطر ، ومن الموشحات والبند فوضى طول الأشطر ، ومن السريالية فوضى الأفكار والمعاني .

اننا لا ننكر وجود شعراء برزوا في هذا الفن أمثـــال السيدة نازك الملائكة وبدر شاكر السياب ونزار قباني ، ولكن هؤلاء برزوا بفضل ما لديهم من أخيلة ومعان لا بفضل جعل التفعيلة الواحدة محور النظم بدلاً من الشطر أو الشطرين ، وهم شعراء عموديون قبل أن يكونوا شعراء « التفعيلة الحرة ».

ومهما يكن من أمر فنحن نرحب بكل حركة تجديدية في العروض على أن توضع لها قواعد وقوانين وعلى أن لا يتصور كل ناشيء يريد أن يكون شاعراً انه فوق القواعد العروضية والقوانين . لقد كان من جراء التساهل مع حركة الشعر الحر أن ظهرت حركة أخرى اكثر تسيباً عرفت « بحركة قصيدة النثر » ويعلم الله انها ليست بقصيدة ولا نثر وإنما هي سمادير وهذرمات تقرؤها فتجدها كلمات مرصوفة لا تخرج منها بطائل أبداً .

واننا لنتحدى أي شخص يقول بأنه يستطيع أن يعبر بالشعر الحر أو بالنثر الشعري ما لا يمكن التعبير عنه بالشعر العمودي وبشكل أروع وأقوى أو انه يستطيع أن يستشهد من الذاكرة ببعض منظومات الشعر الحر علـى نحو ما نستشهد نحن بالشعر العمودي في مجال الحكمة والوصف والغزل ... وينال استحساناً !

على انه عندما نحاول أن نضع الشعر الحر الذي ينظمه الشعراء الموهوبون كترف عقلي جديد ، وحسب قواعد خاصة ، في صنف شعري خاص نجده أقرب إلى الموشحات منه إلى البند .

وليس وجود الشعر الحر في اللغات الافرنجية مبرراً كافياً لنقله الى العربية؛ فلكل لغة مزاجها الخاص وعبقريتها الخاصة التي لا يمكن الخروج عليها ؛[1] فالكثير من المستشرقين إن لم أقل كلهم لا يستسيغون الشعر العربي ذا الشطرين ولا يتذوقونه إطلاقاً، وقد طلب إليّ فريق منهم وبينهم الفريد كبوم وبرنارد لويس ودافيد كاون أن اكتب بحوثاً ابين فيها للأوروبيين ولا سيما الانكليز منهم كيف يتذوقون الشعر العربي العمودي ، مع ذلك فهم يتذوقون كل التذوق الشعر الأوروبي المقارب للشعر الحر . وقد أبنت لهم في حينه أن تذوق

(١) لقد أشار الجاحظ إلى هذا الضرب من الشعر الذي عزاه إلى العجم دون العرب ، فقال في رسالة « مناقب الترك » في باب المفاخرة بين العرب والعجم : « ... ان القربة تستحق ... بالشعر الموزون الذي يبقى بقاء الدهر ... إذ لم يكن ذلك من عادة العجم ... ونحن نرتبطها بالشعر المقفى ... ونصلها بحفظ الأميين » ج ١ ص ٢١ — ٢٢ .

أي لون من ألوان الشعر كتذوق ألوان الموسيقى المختلفة، فالأذن العربية تتطلب زمناً طويلاً لتعتاد ضربات الموسيقى الغربية ونقراتها كما ان الأذن الاوروبية التي اعتادت سماع السيمفونيات لا تتذوق سماع المقامات العربية مثـلاً.

إن الشعر الحر بضاعة أوروبية والفضل الأول في الدعوة اليه لشعراء المهجر فليس هو باختراع جديد في دنيا الشعر العربي وأشك كثيراً في دوامه وازدهاره؛ فكما اخفقت محاولة اللورد الفريد تنيسون في نقل البحور العربية ولا سيما البحر الطويل الى العروض الانكليزي فان محاولة الشعر الحر ستلاقي — وأرجو ألا يكون الأمر كذلك — نفس المصير المحتوم إن لم يتداركه شعراء مبرزون يضعون له قواعد محكمة لكي لا يخرج عليها المتشاعرون الذين يستهويهم قرض الشعر بأي ثمن كان ولو على حساب كرامة اللغة وتراثها الأصيل !..

التمرين الثالث عشر

أ — ما هي تفاعيل وخصائص الأمثلة الآتية من «الشعر الحر»؟

ب — بيّن ما اذا كانت المقتبسات المدرجة ادناه قد اعرضت عن اصطناع القافية أم غالت فيها.

ج — هل تجد خلطاً بين «الشعر الحر» و «الشعر المرسل» في بعض المقاطع التالية:

١ — أنا في الحضيض
وأنا مريض
أفلا يد تمتد نحوي بالدوا
وتبث في جسمي ملامسها القوى
وتقلني من هوتي نحو الذرى

فأسير مستنداً عليها في الورى
دربي بعيد
وانا وحيد
أفلا رفيق أو دليل في الطريق
أفلا سلاح أو دعاء من صديق
وارحمتاه لمن يسير بلا وطاب
بين القفار وقد تعلل بالسراب [1]

٢ — ولمحتُ طوق الياسمين
في الأرض مكتوم الأنين
كالجثة البيضاء تدفعه جموع الراقصين
ويهم فارسك الجميل بأخذه فتمانعين
وتقهقهين
لا شيء يستدعي انحناءك ، ذاك طوق الياسمين [2].

« المجهول »

٣ — حنيني حنين غريب
دفين دفين الضلوع
ووجدي وجد حزين
كئيب كئيب الدموع
وشوقي شوق حبيب
كسير كسير الخشوع

---

(١) الأبيات لنسيب عريضة (مجلة الاستاذ ، المجلد ١١ ص ١٦٣) وهي من الكامل المذال .

(٢) الأبيات لنزار قباني ، قضايا الشعر المعاصر ، ١٦٣ (وهي من الكامل المذال).

أحاسيس نفس لتلك الربوع
إلى عالم جاهل سره
ومستقبل غامض أمره
أحقاً نموت ؟
ونمسي ترابا !
وذكر النفوس
سيغدو سرابا ؟[1]

« المحسنون »

٤ — « أماه أين أبي ؟ ماذا سيلبس في التراب الباردِ ؟ »
الطفل يهذي ليس يدري أنه لبس الكفن
« يا طفل إن أباك قد فقد الشعور
كالناس في هذا الزمان الجاحدِ
فعلام تسألني ؟
فالحزن يخنقني ،
قد كان في قبر الحياة معذباً في عمره
والآن أمسى لا يحس مصيبة في قبره
« أماه أين أبي ؟ »
الطفل يبكي ليس يدري ما تقول ...[2]

---

(١) الدكتور يوسف عز الدين : « لمات الحياة » ص ص ٧٧ — ٧٨ (والأبيات من المتقارب) .
(٢) حارث طه الراوي : « تباريح » (دار مكتبة الحياة ، بيروت) من قصيدة « المحسنون » ص ص ٥٦ — ٥٧ .

« عاشق يسافر بلا وداع »

٥ ـ وبلا وداع
وأكاد أخجل أن أقول
بلا وداع
الريح تطردني
ويلطمني الشعاع
في زاخر الزبد المزمجر
كنت انحب ـ والشراع
كفراشة سكرانة العينين
يلطمنا الشعاع
وأنا وآلاف الطيور
الراحلات بلا متاع
اعناقها الملوية الحمراء
يخنقها البكاء
وعيونها البيض الصغيرة
مثل حبات الضياء
كنا ـ ورغم مرارة الذكرى ـ
نتوق الى الغناء
وإلى حدائقنا الوريقة
والمساء
أيام كان ربيعنا
خمراً وآنسة ...
وأشياء ظماء[1]

---

(١) غازي الكيلاني : « ن .. والأخريات » (منشورات دار مكتبة الحياة ، بيروت) من قصيد « عاشق يسافر بلا وداع » ص ص ٨٠ ـ ٨١ .

« الى سنة مقبلة »

٦ – ما أنتِ في سفرِ الزمان العظيم
إلا صدى الماضي وصوت الغد
فيكِ استوى من قبل أن تولدي
قطبا حياة نحن فيها نهيم
لا جوعها يشبع
لا موتها يهجع
لا طامع يقنع
فيها ولا الزاهدون
الناس في أسرارها حائرون
والسر ، لو يدرون ، فيهم مقيم[1] ...

« طفل »

٧ – قولي : أمات ؟
هذا البريق
ما زال ومض منه يفرش مقلتيه

* * *

ثم احترق
ورأيت شيئاً من تراب القبر فوق الوجنتين
رباه فوق الصدر ، فوق الساعدين
والعازف المغلوب نام ومات في الصمت الكبير

---

(١) الأبيات لميخائيل نعيمه (١٨٨٩) ، راجع محمد عبد الغني حسن : « الشعر العربي في المهجر » القاهرة ، ١٩٥٥ ، ص١٤٥ [والقطعة من السريع ، موقوفة الضرب مطويته (وبعضها مكسوف)].

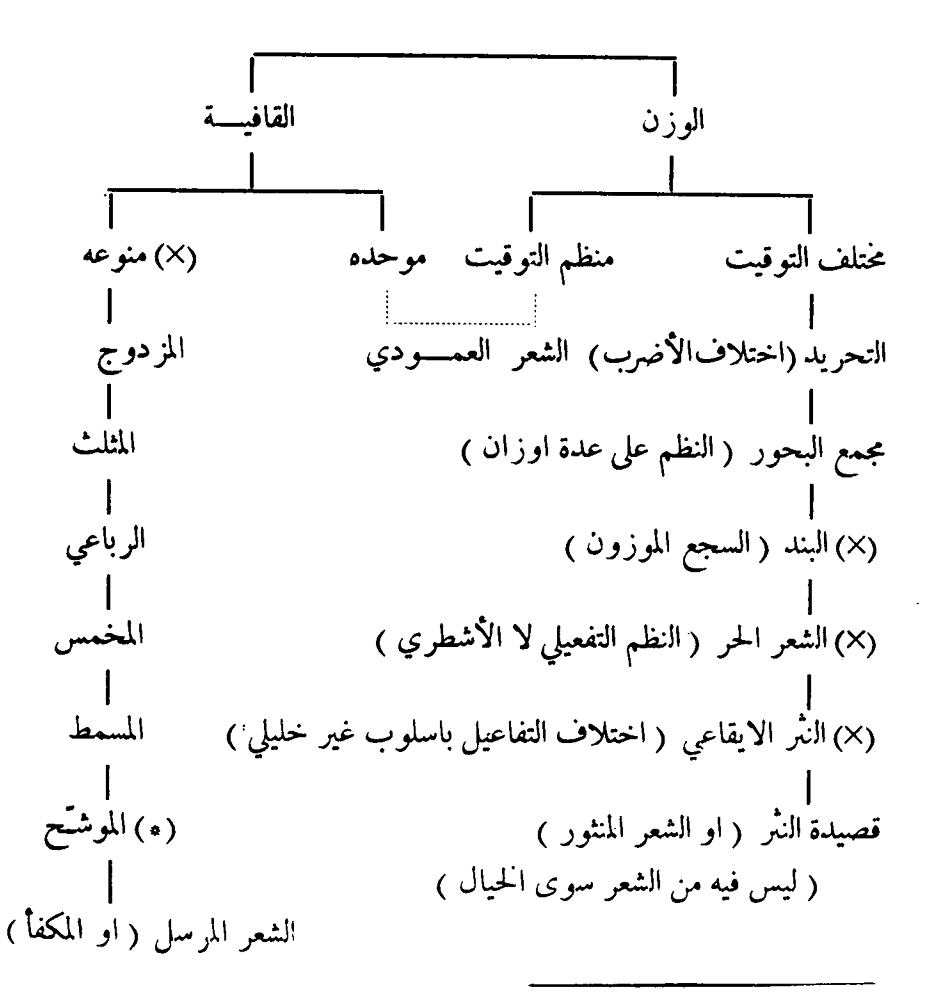
نغم أخير .

* * *

وسألت مات ؟ أجل سأبكيه ، سنبكيه معاً
ووجمت لا الجفن اختلج
ووقفت ثم رجعت ، في عينيك شيء من وهج
كي تلمسيه
أو تغمضي عينيه ، أن تتألمين
هذا الصبي ابن السنين الداميات العاريات من الفرح
هو فرحتي لا تلمسيه
أسكنته صدري فنام[١] .

(١) الأبيات لصلاح عبد الصبور استشهد بها العوضي الوكيل : « الشعر بين الجمود والتطور »
ص ١١٤ .

مخطط لإيضاح تطورات التركيب الشعري



(١) هذه الاشارة (*) تدل على ان النظم قد يكون مختلف التوقيت .

(٢) وهذه الاشارة (×) تدل على ان النظم قد يكون منوع القافية .

تمهيـــد :

رغم ان الضرورات الشعرية معروفة فان مدى جوازها للمولدين والمحدثين غير معروف على وجه الضبط ، وقد افرد ابن جني في خصائصه باباً بعنوان « هل يجوز لنا فى الشعر من الضرورة ما جاز للعرب اولاً ؟ » وردّ على هذا السؤال بقوله :

« سألت ابا علي ، رحمه الله ، عن هذا فقال : « كما جاز ان نقيس منثورنا على منثورهم ، فكذلك يجوز لنا ان نقيس شعرنا على شعرهم ، فما اجازته الضرورة لهم اجازته لنا ، وما حظرته عليهم حظرته علينا » . وهذا الذي قاله وجه صحيح .

واذا كان كذلك فما كان من احسن ضروراتهم فليكن من احسن ضروراتنا ، وما كان من اقبحها عندهم فليكن من أقبحها عندنا ؛ وما بين ذلك بين ذلك .

فإن قيل : هلاّ لم يجز لنا متابعتهم على الضرورة ، من حيث كان القوم لا يترسّلون [1] في عمل اشعارهم ترسُّلَ المولّدين ، ولا يتأنّون فيه ، ولا يتلوّمون[2] على حوكه وعمله ، وانما كان اكثره ارتجالاً ، قصيداً كان او رجزاً او رملاً ؛ فضرورتهم اذن اقوى من ضرورة المحدَثين فعلى هذا ينبغي ان يكون عذرهم فيه اوسع ، وعذر المولّدين أضيق .

قيل : يسقط هذا من أوجُه : أحدها انه ليس جميع الشعر القديم مرتجلاً ، بل قد كان يعرض لهم فيه من الصبر عليه ، والملاطفة له ، والتلوّم على رياضته ، وإحكام صنعته مما يعرض لكثير من المولّدين . ألا ترى الى ما يُروى عن زهير : من انه عمل سبع قصائد في سبع سنين ، فكانت تسمى حوليّات زهير ، لانه كان يحوك القصيدة في سنة ؛ والحكاية في ذلك عن ابن ابي حفصة انه

---

(١) ص ٣٢٣ : يتمهلون .

(٢) ينتظرون ويتلبثون .

قال : كنت اعمل القصيدة في اربعة اشهر ، وأحككها[1] في اربعة اشهر ، وأعرضها في أربعة أشهر ، ثم اخرج بها إلى الناس ، فقيل له : فهذا هو الحولي المنقح ؛ وكذلك الحكاية عن ذي الرمّة انه قال : لما قلتُ : « بيضاءُ في دَعَجٍ صفراءُ في برجٍ » أجبلتُ[2] لا ادري ما اقول ، الى ان مرت بي صينية فضة قد أشربت ذهباً فقلت : «كأنها فضة قد مسّها ذهبُ » وقد وردت ايضاً بذلك اشعارهم . قال ذو الرمة : « أجنّبه المساندَ والمُحالا » ، ألا تراه كيف اعترف بتأنيه فيه وصنعته اياه ؟

وثان : ان من المحدثين ايضاً من يسرع العمل ولا يعتاقه بطء كالمتنبي مثلاً .

وثالث : كثرة ما ورد في اشعار المحدثين من الضرورات ؛ كقصر الممدود وصرف ما لا ينصرف وتذكير المؤنث ونحوه ، وقد حضر ذلك وشاهده جلّة أصحابنا من ابي عمرو الى آخر وقت ، والشعراء من بشار الى فلان وفلان ، ولم نر احداً من هؤلاء العلماء انكر على احد من المولّدين ما ورد في شعره من هذه الضرورات التي ذكرناها وما كان نحوها ؛ فدلّ ذلك على رضاهم به وترك تناكرهم إياه » .

هذا مجمل ما أورده القدامى في تبرير استعمال المولدين للضرورات ، اما رأينا فاننا نأخذ بضرورة تجنب استعمالها جهد الامكان رغم معرفتنا بجوازها ، وقد اوردنا خلاصتها هنا لا لتطبيقها بل لتبين وفهم الابيات القديمة التي وردت فيها .

---

(١) التحكيك المبالغة في الحك ، وفي الأغاني ٣/٢٥ : « وكان الأصمعي يعجب بشعر بشار لكثرة فنونه وسعة تصرفه ويقول : كان مطبوعاً لا يكلف طبيعته شيئاً متعذراً ، لا كمن يقول البيت ويحككه أياماً » .

(٢) انقطعت عن القول .

« الضرورات الشعرية »

وما يجوز للشاعر دون الناثر

قال الشيخ مصطفى البدري الدمياطي (من بحر الطويل):

أصول ضرورات العروض ثلاثة : **زيادة** يتلوها **التغيّر** والحذفَ
(**فأولها**) أعـني **الزيادة** تـارة بحرفين تلفى ثم في تارة حرف
كياء صياريف[1] وأل في مضارع على ما جرى فيها ففي بعضها خلف
(**وثانٍ**) كتذكير المؤنث عكسه وقطعك همز الوصل والعكس يا إلف
وفكك ذا الادغام والعكس سائغٌ وتقديمك المعطوف يا من له العطف
وبالأجنبيّ الفصل بين توابـعٍ ومتبوعها قد ساغ ها (**ثالثاً**) تقف
كقصرٍ لممدودٍ وخفٌ مثقّلٌ وترك لتنوينٍ إذا ما بدا الصرفُ
وترخيم أسماءٍ بها يصلح الندا[2] وقل ربّ بالبدريّ فالطفْ به واعفُ

---

(١) الأصل : « الصياريف » ولكن الوزن لا يستقيم معها فأسقطنا لام التعريف ونونا اللفظة .

(٢) الأصل : « وترخيمك اللذ للندا يصلحن فيها » غير مفهوم وخارج عن الوزن ، ولذلك قومناه بالشكل الذي تراه ، والمقصود ترخيم غير المنادى مما يصلح للنداء .

ضرورات الزيادة :

(١) تنوين المنادى المبني :

ليت التحية كانت لي فأشكرَها ٭ مكانَ **يا جملٌ** حييتَ يا رجلُ(١)

(٢) تنوين ما لا ينصرف :

تضوَّع مسكاً بطنُ نعمانَ(٢) إن مشتْ ٭ به **زينبٌ** في نِسوةٍ عطرات

(٣) مدّ المقصور :

سيغنيني الذي أغنــاك عنّي ٭ فلا فقرٌ يدوم ولا غنــاءُ(٣)

(٤) زيادة حرف أو حرفين :

ما أنت بالحكم **الترضى** حكومتُهُ ٭ ولا الاصيل ولا ذي الرأي والجدل(٤)

— ب —

ضرورات الحذف :

(٥) اسقاط حرف أو أكثر :

سل الناسَ إنّي سائلُ الله وحدَهُ ٭ وصائنُ وجهي عن فلانٍ وعن فل(٥)

---

(١) لكثير عزة .

(٢) اسم واد .

(٣) « الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء » لأبي عبيد الله محمد بن عمران المرزباني (المتوفى سنة ٣٨٤ هـ) المطبعة السلفية ، القاهرة ، ١٣٤٣ هـ ، ص ٩٣ والبيت من البسيط .

(٤) الدمنهوري : الحاشية الكبرى ، ص ١٨٣ والبيت من البسيط .

(٥) البيت لصريع الغواني (مسلم بن الوليد) وهو من الطويل .

(٦) تخفيف المشدّد :

أيها السائل عَنْهُم وعَني لستُ من قيسٍ ولا قيسُ مِنيْ

(٧) منع المنصرف عن الصرف :

وما كان بدرٌ ولا حابسٌ يفوقان مرداسَ في المجمع[١]

(٨) قصر الممدود :

بكت عيني وحقّ لها بُكاها وما يغني البكاءُ ولا العويلُ

— ج —

ضرورات التغيير :

(٩) فك المدغم :

ولا يبرم الأمر الذي هو حاللٌ ولا يحللُ الأمر الذي هو مبرمُ[٢]

(١٠) وصل همزة القطع :

ويلمّها خلّة لو انهـا صدقت في وعدها أو لوَ انّ النُّصحَ مقبولُ[٣]

(١١) قطع همزة الوصل :

اذا جاوز الإثنين سرّ فانّه بنثٍ وتكثير الحديث قمين[٤]

---

(١) وفي رواية أخرى :

فما كان حصن ولا حابس يفوقان مرداس في مجمع

(راجع المرزباني : الموشح ، ص ٩٣ السطر الأول) وفي رواية ثالثة ورد اسم « عباس » بدلا من « مرداس » .

(٢) البيت للمتنبي .

(٣) البيت لكعب بن زهير ، وهو من البسيط ، راجع : « العقد الفريد » (طبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ، ١٩٤٦) ج ٥ ص ٣٥٥ .

(٤) يراجع وليم رايت : « قواعد اللغة العربية » (لندن ١٨٧٤) ج ٢ ص ٤٠٧ (أسفلها)

(١٢) تقديم المعطوف :

عليكِ ورحمةُ الله السلامُ .

* * *

في الابيات الثمانية المدرجة في صدر هذا الفصل لخّص الشيخ الدمياطي أهم الضرورات الشعرية ليسهل حفظها على الطالب .

تأمل الآن أمثلة المجموعة الأولى (أ) تجد أن الضرورة الشعرية اقتضت بعض الزيادات ، فمن ذلك :

(١) تنوين المنادى المبني ، إذ قال الشاعر : «يا جملٌ» بدلاً من «يا جملُ» ونظير ذلك قول الآخر (من الخفيف) :

ضربتْ صدرها إليّ وقالت : يا عدياً لقد وقتك الأواقي

(٢) تنوين ما لا ينصرف[1] فقال الشاعر : «زينبٌ» بدلاً من «زينبُ» التي هي ممنوعة من الصرف[2] .

(٣) مدّ المقصور ، فقال الشاعر : «غناءُ» بدلاً من «غنى» ، ولا يجوز مد المقصور إلا في حالات نادرة لأنه في عرف اللغويين خروج عن الأصل ، وقصر الممدود هو رد الشيء إلى أصله .

---

(١) وفي هذا يقول صاحب الالفية :

ولاضطرار أو تناسب صرف ذو المنع والمصروف قد لا ينصرف

(٢) تستشهد بعض كتب العروض بقول الشاعر : «عوجوا فحيوا لنعم دمنة الدار» في باب الضرورات الشعرية ، والواقع ان هذا الشاهد ضعيف لأن العلم الثلاثي الساكن الوسط يجوز فيه الصرف وعدمه فتقول :

مصر ، ومصر ؛ هند ، وهند ؛ نعم ، ونعم ... الخ ...

ونفس الشيء ينطبق على قول الشاعر (من المنسرح) :

لم تتلفع بفضل مئزرها دعد ولم تغذ دعد بالعلب

(الموشح للمرزباني ، ص ٩٢ «أسفلها») فدعد ، علم ثلاثي ساكن الوسط ولذلك ورد منصرفاً وغير منصرف في نفس الشطر .

والوجه الصحيح في هذا أن يكون أول اللفظة مفتوحاً وإلا اضطر الى فتحه كما في قول بعضهم « البَلاء » وهو يقصد « البلى »[1].

(٤) زيادة « ال » في المضارع ، إذ قال الشاعر : « التُرضى » بدلاً من « الذي تُرضى ». ومن أمثلة الزيادات مد الحركة حتى تصبح حرف علة وهو ما يعرف بالإشباع ، كما في قول بعضهم : « أعوذ بالله من العقراب » (ويريد : العقرب) وقول الآخر (من البسيط) :

تنفي يداها الحصى في كل هاجرةٍ نفيَ الدراهيم تنقادُ الصياريفِ

فقال « الدراهيم » و « الصياريف » وهو يقصد « الدراهم » و « الصيارف ».

* * *

تأمل المجموعة الثانية تجد فيها الضرورات الشعرية قائمة على الحذف وهي حسب تسلسل أرقامها :

(٥) اسقاط حرف أو حرفين من كلمة ، فقد قال الشاعر : « فل » وهو يقصد « فلان » ونظير ذلك قصر الممدود على نحو ما مر معنا في لفظة « البكا » وكذلك في قول الآخر : « لا بد من صنعا وإن طال السفر » يقول : « صنعا » (وهو يريد : صنعاء) .

(٦) تخفيف المشدَّد : فقد قال الشاعر : « عَنِي » و « مني » بتخفيف النون ، وهو يقصد : عنّي ومنّي بتشديدهما .

(٧) منع المنصرف عن الصرف ، فقد قال الشاعر : « مرداسَ » بدلاً من « مرداساً » وقد اعتبره بعضهم خطأ نحوياً .

(٨) قصر الممدود : فقد قصر الشاعر لفظة « البكاء » فجعلها « البكا » في الشطر الأول وعاد فمدها في الشطر الثاني .

* * *

---

(١) المرزباني : الموشح ، ص ٩٣ .

تأمل الآن المجموعة الثالثة والأخيرة (ج) تجد أن الضرورات الشعرية غير قائمة على الزيادة ولا النقص ، بل على التغيير ، وهي :

(٩) فك المدغم ، فقد قال الشاعر : «حالل» بدلاً من «حالْ» و «يُحلل» بدلاً من «يُحل» .

(١٠) تشديد غير المشدد ، إذ قال الشاعر : «جدبّا واخصبّا وقصبّا» بدلاً من : جدبا ، وأخصبا ، وقصبا .

(١١) وصل همزة القطع ، فقد قال الشاعر : «ويلمّها» بدلاً من «ويلٌ لأمها» و «لو انّ» بدلاً من «لو أنّ» .

(١٢) قطع همزة الوصل ، إذ قال الشاعر : «الإثنين» بدلاً من «الاثنين» .

(١٣) تقديم المعطوف ، إذ قال الشاعر : «عليكِ ورحمةُ الله السلامُ» بدلاً من : «عليكِ السلامُ ورحمة اللهِ» .

خلاصة البحث

الضرورة الشعرية هي كل ما يلجأ اليه الشاعر لإقامة الوزن من مخالفة قواعد اللغة ضمن حدود معينة ، والمعاصرون أقل من الأقدمين استعمالاً لهذه الضرورات وهي تقوم على أسس ثلاثة[1] :

(أ) ضرورة الزيادة (ب) ضرورة الحذف (ج) ضرورة التغيير .

---

(١) هذا ما اورده الشيخ شعبان في ألفيته (الدمهوري ، ص ١٨٢) .

نماذج من الضرورات الشعرية [1]

ضرورات الزيادة :

(١) زيادة « ما » في آخر البيت :

وما عليك أن تقول كلما   سبّحت أو صلّيت يا اللّهم **ما**
أردد علينـــا شيخنا مُسَلّما   من حيثما وكيفما وأينما
فاننا من خـــيره لن نعدما

(٢) **الخزم** : وهو زيادة ما دون خمسة أحرف على أول الشطر ولا تدخل في التقطيع وهو للعرب دون المولدين :

أ — من الطويل بحرف واحد :

واذا أنت جازيت امرأ السوء فعله   أتيت من الاخلاف ما أنت راضيا

ب — من الكامل بحرفين :

يا مطر بن ناجية بن ذروة إنـــني   أُجفى وتُغلقُ دونيَ الأبـــوابُ

---

(١) استعنا في هذا الفصل بكتاب : « الضرائر وما يسوغ للشاعر دون الناثر » لمحمود شكري الآلوسي ، شرح محمد بهجة الاثري ، المطبعة السلفية القاهرة ، ١٣٤١ ه / ١٩٢٢ م وعدة صفحاته ٣٣٣ صفحة ، ووليم رايت : « قواعد اللغة العربية » ج ٢ ص ص ٤٠٣ — ٤٢٢ .

جـ – من المزج[1] بثلاثة أحرف :

نحن قتلنا سيد الخزر ج سعدَ بنَ عُباده
رميناه بسهم فلم يخط فؤاده

د – من المزج بأربعة أحرف (للإمام عليّ كرّم الله وجهه) :

أشدد حيازيمك للموت فان الموت لاقيك
ولا تجزع من الموت إذا حلّ بناديك

(وجوّز الخزم الأخفش في أول العجز كما في قول الشاعر :

كلما رابك مني رائب ويعلم الجاهل مني ما علم

وهذا جد نادر ، ولعله مجرد خطإ من النساخ).

(٣) اشباع الحركة حتى يتولد حرف علة :

أ – (الواو) (من البسيط) :

الله يعلم أنّا في تلفتّنا يوم الفراق إلى أحبابنا صورُ
وأنني حوثما يثني الهوى بصري من حوثما سلكوا أدنو **فأنظورُ**

ب – (الألف) كقول عنترة في معلقته :

ينباع من ذفرى غضوب جسرة زيّافة مثل الفنيق المكدم

جـ – (الياء) كقول الفرزدق (من البسيط) :

تنفي يداها الحصى في كل هاجرة نفيَ **الدراهيمِ** تنقادُ **الصياريفِ**[2]

(١) ليس من المستبعد أن يكون البند الذي يستّهل بتفعيلة من بحر المزج مسبوقة بسبب خفيف أن يكون من هذا النوع « المخزوم ».

(٢) راجع خزانة الأدب للبغدادي ، ج ٢ ص ٢٥٦ .

(٤) تنوين المنادى المبني على الضم :

سلام الله يا مطرٌ عليها وليس عليك يا مطرُ[١] السلامُ

(٥) أحرف الاطلاق :

وهي الألف المتولدة من الفتحة والواو المتولدة من الضمة والياء المتولدة من الكسرة ، وأمثلتها :

أ ـ ما ينون :

١ ـ في الرفع ، للأعشى (من الطويل) :

هريرة ودّعها وإن لام لائمو

٢ ـ في النصب ، ليزيد بن الطثْرية (من الطويل) :

فبتنا تحيد الوحش عنّـــا كأننا قتيلان لم يعلم لنا الناس مصرعا

٣ ـ في الكسر ، لامرىء القيس (من الطويل) :

قفا نبكِ من ذكرى حبيب ومنزلي

بسقط اللوى بين الدّخول فحوملي

ب ـ ما لا ينون :

١ ـ في الرفع ، لجرير (من الوافر) :

متى كان الخيامُ بذي طلوح[٢] سُقيتِ الغيث أيتها الخيـامُو

---

(١) يبدو أن الشاعر الذي يستعمل لفظة لضرورة شعرية يعود فيكررها بشكلها الصحيح في نفس البيت ليدل على أنه لم يلحن وانما اضطر اضطراراً وقد رأينا ذلك في أكثر من حالة في شواهد الضرورات الشعرية .

(٢) اسم مكان وسمي كذلك لوجود الطلح فيه وهو شجر ، قيل إنه الموز .

٢ ــ وفي النصب ، لجرير أيضاً (من الوافر) :

أقلّي اللوم عاذل والعتابا وقولي إن أصبتُ لقد أصابا

٣ ــ وفي الجر ، لجرير كذلك (من الكامل) :

ايْهاتَ[١] منزلنا بنعف سُوَيقةٍ كانت مباركةً مــن الأيّامي

وقد ألحقت هذه المدة بحروف الروي لأن الشعر وضع للغناء والترنم فاذا لم يترنم به عوضت عنها بنو تميم بنون ساكنة ، وأما أهل الحجاز فيتركون حروف المد على حالها في الغناء والإنشاد على حد سواء .

(٦) زيادة اللام على خبر المبتدإ المؤخر ونحوه :

خالي لأنت ومَنْ جريرٌ خاله ينل السماءَ ويكرم الأخوالا

(٧) زيادة الواو والفاء العاطفتين :

أ ــ زيادة الواو (من الطويل) :

١ ــ فلما أجزنا ســاحة الحي وانتحى بنا بطن خبتٍ ذي قفاف عقنقل[٢]

٢ ــ كنا ولا تعصي الحليلــة بعلَها فاليومَ تضربه إذا ما هُوْ عصى

ب ــ زيادة الفاء :

١ ــ يموت أناس أو يشيب فتــاهمُ ويحدث ناس والصغير فيكبر

٢ ــ وقائلة خولان فانكح فتــاتَهم وأكرومة الحيين خلو كما هيــا

٣ ــ فلنهشل قــومي ولي في نهشل نسب لعمر أبيك غير غلابِ

والبيت مطلع قصيدة من الكامل للأسود بن يعفر .

---

(١) ايهات : بمعنى هيهات ، والنعف ما ارتفع عن الوادي وانخفض عن الجبل ، وسويقة اسم مكان .

(٢) البيت لامرىء القيس ، و « الخبت » ما اتسع واطمأن من الأرض .

(٨) دخول « أل » على الفعل المضارع :

وليس **اليرى** للخل مثل الذي يرى
له الخل أهــلاً أن يعد خليــلا

(٩) دخول « أل » على الظرف :

من لا يزال شاكراً على **المعه** فهو حرّ بعيشة ذات سعه

(١٠) دخول « أل » على الجملة الاسمية :

من القوم **الرسول** الله منهمُ هـُمُ أهلُ الحكومة من قصيّ

(١١) دخول « أل » على العلم :

أ ــ علم الشخص :

باعد أمّ **العمرو** عن أسيرها حرّاسُ أبوابٍ على قصورها

ب ــ علم الجنس :

ولقد جنيتك أكمؤاً وعساقلاً ولقد نهيتك عن بنات **الأوبرِ**

وبنات أوبر علم لضرب رديء من الكمأة .

(١٢) زيادة « ال » على التمييز :

شرط التمييز أن يكون نكرة ولا تدخل عليه « أل » إلا لضرورة شعرية كما في قول القائل (من الطويل) :

رأيتُكَ لما أن عرفتَ وجوهَنا صددتَ وطبتَ **النفس** يا قيس عن عمرو

(١٣) رد ياء « أب » عند اضافته إلى ياء المتكلم :

قدرٌ أحلّكَ ذا المجاز وقد أرى **وأبيّ** مالكَ ذو المجــاز بدارِ

(١٤) زيادة كان في غير مواضع زيادتها :

أ ـ سراة بني أبي بكرٍ تسامى على **كان** المسوَّمة العِرابِ[١]

ب ـ كأنَّ سبيئة من بيتِ رأس **يكون** مزاجها عسل ومـاء

(١٥) زيادة « أصبح » و « أمسى » :

(من السريع) :

أ ـ عدو عينيك وشانيهما **أصبح** مشغول بمشغولِ

(من الطويل) :

ب ـ أعاذل قولي ما هويت فأوبي كثيراً أرى **أمْسَى** لديك ذنوبي

(١٦) زيادة « نون الوقاية » في اسم الفاعل :

كما في قول أبي محلم السعدي (من البسيط) :

ألا فتى من بني ذبيان يحملني وليس **حاملني** إلا ابن حمّالِ

(١٧) زيادة « نون التوكيد » في آخر اسم الفاعل :

أريتَ إن جئت به أملودا مرجـلاً ويلبس البرودا

أقائلنّ أحضروا الشهودا

(١٨) دخول « نون التوكيد » في الشرط والمنفي بما :

أ ـ من **نثقفنْ** منهم فليس بآيبٍ أبداً وقتل بني قتيبة شـافي

ب ـ ربما أوفيتُ في علَمٍ **ترفَعَنْ** ثوبي شمالات[٢]

---

(١) المسومة : التي عليها علامة ، والعراب : الخيل العربية التي جعلت عليها علامة وتركت ترعى ، والبيت من الوافر .

(٢) البيت لجذيمة الأبرش، وشمالات جمع شمال ريح تهب من ناحية القطب، والبيت من المديد .

(١٩) إدخال « إلا » بعد « ما زال » وأخواتها :

ما زال مذ وَجَفَتْ في كل هاجرةٍ بالأشعث الورد **إلا** وهو مهموم

(٢٠) زيادة « التاء » في « ثمت » و « ربت » :

أ – فقلت لهـا أصبت حصاة قلبي **وربت** رميـة من غـير رامي

ب – ولقد أمر على اللئيم يسبني فمضيت **ثمت** قلت : ما يعنيني

(٢١) زيادة « أن » :

فقالت أكلَّ الناس أصبحت مانحاً لسانك كيما **أنْ** تغر وتخـدعا

(٢٢) زيادة « الباء » في الفاعل :

كما في قول عفيف بن المنذر (من الوافر) :

ألم يأتيك والأنباء تنمى **بما لاقت** سَراة بني تميم ؟

(٢٣) زيادة الباء في المفعول :

نحن بنو جعدة أرباب الفلج[١] نضرب بالسيف ونرجو **بالفرج**

(٢٤) زيادة الكاف :

قُبٌّ من القعداء حَقْب في سَوَقْ لواحق الاقراب فيها كالمقق[٢]

(٢٥) إدخال الحرف على الحرف :

فأصبحن لا يسألنه عن **بما** به أصعّد في علو الهوى أم تصوّبا[٣]

---

(١) الفلج : الماء الجاري من العين .

(٢) القب : الضوامر ، والمقق : الطول ، والأقراب : جمع قرب أي الخاصرة ، والضمير في فيها يرجع إلى الخيل ، والوصف هنا لأتن حمار الوحش التي شبه ناقته بها في الجلادة والعدو السريع .

(٣) تصوب : نزل .

(٢٦) زيادة «إنْ» المكسورة الهمزة :

ورجّ الفتى للخير ما إنْ رأيته   على السن خيراً لا يزال يزيد

ضرورات الحذف :

(١) قصر الممدود :

وهم مَثَل الناس الذي يعرفونه   وأهل الوفا من حـادث وقديمِ

(٢) ترخيم غير المنادى :

إن ابنَ حارث إن اشتق لرؤيته   أو امتدحه فإنّ الناس قد علموا

(٣) حذف نون الوقاية من «مِنّي» و «عنّي» (من الرمل) :

أيهـا السائل عنهم وعنِي   لستُ من قيسٍ ولا قيسُ مني[١]

(٤) حذف النون من «قدني» و «قطني» :

قال حميد بن الأرقط (من الرجز) :

قدنيَ من نصر الخبيبين قدي   ليس الإمام بالشحيح الملحدِ[٢]

(٥) الوقف على المنوّن المنصوب بحذف الألف :

(من الطويل) :

ألا حبذا غنم وحسن حديثهـا   لقد تركت قلبي بها هائماً دنفْ

(٦) حذف الفاء من جواب الشرط :

كما في قول عبد الرحمن بن حسان بن ثابت (من البسيط) :

---

(١) ورد هذا الشاهد في موضوع تخفيف المشدد في ضرورات الحذف فراجعه.

(٢) قدني : أي حسبي ، و «الخبيبين» يحتمل أن يكون تثنية أو جمع «خبيب» والمراد بذلك عبد الله بن الزبير وابنه خبيب وربما مصعب بن الزبير كذلك.

من يفعل الحسناتِ اللهُ يشكرهـا   والشر بالشرِّ عند الله مثلانِ

(٧) حذف الفاء الداخلة على خبر المبتدإ الواقع بعد أما :

(من الطويل) :

فأما القتال **لا** قتال لديكمُ   ولكن سيراً في عراض المراكبِ

(٨) حذف نون الوقاية :

(من الرجز) :

عددت قومي كعديد الطَّيْسِ   إذ ذهب القوم الكرام **ليسي**[1]

(٩) حذف نون لكن :

كما في قول النجاشي الحارثي يخاطب ذئباً (من الطويل) :

فلست بآتيـه ولا أستطيعه   **ولاك** اسقني إن كان ماؤكَ ذا فضل

(١٠) حذف النون من اللذين و اللتين والذين :

كقول الفرزدق (من الكامل) :

أبني كليب ان عمَّيَّ **اللذا**   قتلا الملوك وفككا الأغلالا

وقوله (من الرجز) :

هما **اللتا** لو ولدت تميمُ   لقيـل فخر لهم صميمُ

وقول غيره (من الطويل) :

وإن **الذي** حانت بفلج دماؤهم   هم القوم كل القوم يا أمَّ خالدِ

---

(١) البيت لرؤبة ، والطيس : الرمل الكثير .

(١١) حذف الناصب :

كقول طَرَفة بن العبد في معلقته (وهي من الطويل) :

ألا أيهذا اللائمي **أحضُرَ** الوغى وأن اشهدَ اللذاتِ هل أنت مخلدي ؟

(١٢) حذف نون الوقاية من « ليت » :

(من الوافر) :

كمنية جابر إذ قـــال **ليتي** أصادقه وأفقدُ جلّ مالي

(١٣) حذف نون الجمع السالم :

كما في قول عمرو بن امرىء القيس الخزرجي (من المنسرح) :

الحافظو عورة العشيرة لا يأتيهمُ من ورائِنا وكفُ[1]

(١٤) حذف حرف النداء مما لا يحذف فيه :

كقول ذي الرمة (من الطويل) :

إذا هملت عيني لها قال صاحبي : بمثلك **هذا** لوعـــةٌ وغرامُ

(وتقديره : بمثلك يا هذا ...)

وقوله (من البسيط) :

إن الألى وصفوا قومي لهم فبهم **هذا** اعتصم تلقَ من عاداك مخذولا

(وتقديره : يا هذا) .

(١٥) حذف الألف من لفظ الجلالة :

ذكره ابن عصفور في كتاب الضرائر . وذلك كقول الشاعر (من الوافر) :

---

(١) الوكف : الجور والاثم والعيب والمكروه .

ألا لا بارك الله في سهيل إذا ما الله بارك في الرجال

وقول الراجز :

اقبل سيل جاء من عند اللهْ يحرَد[1] حرد الجنة المغلَه[2]

وقد ذكره ابن الشجري في أماليه .

(١٦) حذف ضمير الشأن أو القصة إذا كان اسماً لأن أو إحدى أخواتها :

من نحو قول الشاعر (من الطويل) :

كأن على عرنينه وجبينه أقام شعاع الشمس أو طلع البدر[3]

(يريد : كأنه على عرنينه) .

(١٧) حذف « واو » هو و « ياء » هي :

(أ) كقول من قال (من الطويل) :

فبيناه يشري رحله قال قائل : لمن جمل رخو الملاط نجيب ؟

(ب) وكقول الراجز :

هل تعرف الدار على تبراكا دار لسعدى **إذهِ** من هواكا

(١٨) حذف الألف من ضمير المؤنث الغائب :

(من البسيط) :

أما تقود به شـــاة فتأكلها أو أن **تبيعَهَ** في بعض الأراكيب ؟

---

(١) حرد يحرد عليه : غضب فهو حارد وحرد وحردان .

(٢) المغلة : الحاقدة .

(٣) العرنين : بكسر العين مقدم الانف .

(١٩) حذف الألف التي هي جزء من الكلمة وإبقاء الفتحة :

(من الرجز) : وصّانيَ العجّاج فيما **وصَّنِي**

(٢٠) حذف الألف من ضمير المتكلم :

« أنا » من الضمائر المنفصلة ، وهي للمتكلم وحده ، وألفها عند البصريين زائدة والاسم هو الهمزة والنون ؛ ويجوز حذف الفها لضرورة الشعر .

(٢١) حذف « واو » الصلة والتسكين :

أ – (من البسيط) :

وأشرب الماء ما بي نحوه عطشٌ   إلا لأن **عيونَهْ** سيلُ واديها

ب – (من الطويل) : فظلت لدى البيت العتيق **أخيله** .

(٢٢) حذف لام الأمر :

كما في قول حسان بن ثابت (من الوافر) :

محمد **تفد** نفسَكَ كلُّ نفسٍ   إذا ما خفتَ من شيء تبالا

(ويريد الشاعر : يا محمد لتفد نفسك كل نفس . والتبال بمعنى سوء العاقبة وهو الوبال ، فكأن التاء بدل من الواو) .

(٢٣) حذف الشرط والجواب معاً :

كقول رؤبة بن العجاج (من الرجز) :

قالت بنات العم يا سلمى وإنْ   كان فقيراً معدماً قالت **وإنْ**

(وتقديره : وإن كان كذلك رضيته أيضاً) .

(٢٤) تخفيف المشدد في القوافي ، (من المتقارب) :

(ف) لا وأبيك ابنة العامريّ   (م) لا يدّعي القومُ أني **أفِرْ**

(٢٥) الإخبار بالمفرد عن المثنى :

وكثر وروده في شعر الجاهليين والمخضرمين كما في قول المتنبي (من الطويل):

حشاي على جمر ذكيّ من الغضا وعيناي في روض من الحسن ترتعُ

وقد أخذ المعنى من قول أبي تمام (من الطويل أيضاً) :

أفي الحــق أن يضحي بقلبي مأتمٌ
من الشوق والبلوى وعيناي في عرسِ ؟

(٢٦) ذكر المفرد وإرادة المثنى والجمع والعكس :

أ – (من البسيط) :

كأنه وجه تركيين قد غضبا مستهدف لطعان غير تذبيب(١)

ب – (من الوافر) :

كلوا في نصف بطنِكُمُ تعيشوا فإنّ زمانَــكم زمنٌ خميصُ

(٢٧) حذف نون التوكيد من الفعل :

قد تحذف نون التوكيد الخفيفة من الفعل لالتقاء الساكنين كما في قول الأضبط بن قريع (من الخفيف أو المنسرح الذي أصابه الخرم) :

لا تهينَ الفقير علّكَ أنْ تركعَ يوماً والدهرُ قد رفعَهْ

(والأصل : لا تهينَن الفقير فحذفت النون وبقيت الفتحة دليلاً عليها)

(٢٨) حذف مجزوم « لم » :

(من الكامل) :

احفظ وديعتك التي استودعتَها يوم الأعارب إن وصلتَ وإن لمِ

(١) التذبيب : كثرة الحركة، والذباب : الجنون . ذباب السيف طرفه الذي يضرب به . ذبابة الشيء : بقيته .

(٢٩) حذف « إما » من الكلام :

كقول النمر بن تولب (من المتقارب) :

سقته الرواعد **من** صيّفٍ   **وإنْ** من خريف فلن يعدما

(والأصل فيه : سقته الرواعد إما من صيف وإما من خريف ، وقوله : سقته أي الوعل وهو تيس الجبل، والرواعد صفة للسحاب، والصيّف بتشديد الياء مطر الصيف) .

(٣٠) حذف إما الثانية ومجيء إما غير مسبوقة بأخرى :

كقول الفرزدق (من الطويل) :

تَهاض بدارٍ قد تقادم عهدها   **وإما** بأمواتٍ ألمّ خيـــالها

(٣١) حذف الهمزة المعادلة « لأمْ » :

كقول الأخطل (من الكامل) :

كذبتْك عينك أم رأيتَ بواسطٍ   غلس الظلامِ من الربابِ خيالا ؟

(والأصل : « أكذبتك » ، ومثل ذلك كثير في الشعر) .

(٣٢) حذف « واو » الضمير وإبقاء الضمة دليلاً عليه :

(من الوافر) :

ولو أنّ الأطبّا **كانُ** حولي   وكان مع الأطبّاءِ الشفاءُ

(٣٣) حذف نون التثنية :

كقول تأبط شرّاً (من الطويل) :

هما **خطتا** إمـــا إسار ومنّةٌ   وإما دمٌ والقتلُ بالحرّ أجدر

(٣٤) حذف هاء التأنيث من المفرد عند التثنية :

(كقول الراجز) :

كأنما عطيّةُ بنُ كعبِ ظعينةٌ واقفةٌ في ركبِ

يرتجّ الياه ارتجاجَ الوطبِ

(ويقصد الشاعر بالياه : اليتاه) .

(٣٥) حذف التنوين :

(من المتقارب) :

فألفيتهُ غـــيرَ مستعتبٍ ولا ذاكرَ الله إلا قليلا

(٣٦) حذف الف « كلتا » :

(من الرجز) :

في **كلتَ** رجليها سُلامى زائدهْ كلتاهما قـــد قُرنت بواحدهْ

(٣٧) حذف « ما » النافية :

(من الطويل) :

لعمر أبي دهماء **زالتْ** عزيزةً على قومها ما فتّل الزندَ قادحُ

(يريد : ما زالت عزيزة) وهذه الضرورة قليلة جدّاً .

(٣٨) حذف « نون » لم يكن الملاقي للساكن :

كقول ابن صخر الأسديّ (من الطويل) :

فان لا **تك** المرآة أبدت وسامةً فقد أبدتِ المرآةُ جبهةَ ضيغم

(٣٩) حذف « أن » من خبر « عسى » :

كقول هدبة بن خشرم (من الوافر) :

عسى الكرب الذي أمسيت فيه يكـون وراءه فرجٌ قـريبُ

(٤٠) حذف « رب » بعد « الواو » و « الفاء » و « بل » :

أ ـ **وليل** كموج البحر أرخى سدولَهُ علَيّ بأنواعِ الهمومِ ليبتلي

ب ـ **فمِثلك** حبلى قد طرقتُ ومرضعٌ فألهيتها عن ذي تمـائم محولِ

جـ ـ **بل بلدٍ** ملء الإكام قتمُهْ لا يُشترى كتانه وجهرمُهْ[1]

(٤١) حذف « قد » من الماضي الواقع جواباً للقسم

(من الطويل) :

حلفت لهـا بالله حِلفةَ فاجـرٍ **لناموا** فما إن من حديثٍ ولا صالِ

(٤٢) حذف النون من الأفعال الخمسة بغير ناصب ولا جازم :

كقول الراجز :

أبيت أسري وتبيتي تدلكي وجهَك بالعنبرِ والمسكِ الذكي

ضرورات التغيير :

وتضم أصنافاً كثيرة كتأنيث المذكر وتذكير المؤنث وصرف الممنوع من الصرف ومنع المنصرف وقطع همزة الوصل وبالعكس، وفك المدغم، واليك طائفة منها :

(١) تأنيث المذكر وتذكير المؤنث :

كقول جرير (من الكامل) :

---

(١) البيتان (أ و ب) لامرىء القيس وكلاهما من الطويل و (جـ) لرؤبة بن العجاج من الرجز ، وجهرمه أي جهرميه : البسط المنسوبة الى جهرم قرية بفارس .

أ ـ لما أتى خبر الزبير تواضعتْ سورُ المدينـــةِ والجبالُ الخشّعُ

ب ـ إنارة العقلِ **مكسوف** بطوع هوى
وعقـــل عاصي الهوى يزداد تنويـــرا

(٢) صرف الممنوع :

كقول امرىء القيس (من الطويل) :

ويوم دخلت الخدرَ خدرَ **عُنيزةٍ** فقالت : لك الويلاتُ انك مرجلي !

(٣) منع المصروف ، كقول الشاعر :

(من الكامل) :

طلب الأزارق بالكتائب إذ هوتْ **بشبيبَ** غائلةُ النفوسِ غـــدورُ

(٤) إثبات همزة الوصل في الدرج :

كقول بعضهم (من الطويل) :

ألا لا أرى **إثنين** أحسنَ شيمةً على حدثانِ الدهرِ مني ومن جُملِ

(٥) حذف همزة القطع :

همزة القطع أكثر وروداً من همزة الوصل ولا تسقط في الدرج إلا لضرورة شعرية كقول الراجز :

إن لم أقاتل **فالبِسوني** برقعا

(٦) تسكين المتحرك :

كقول جرير :

سيروا بني العم فالاهواز منزلكم ونهر تيرى فلا **تعرفْكُمَ** العربَ[1]

---

(١) ابن جني : الخصائص (تحقيق محمد علي النجار) القاهرة ، ١٩٥٢ ، جـ ١ ص ٧٤ .

(٧) فك الادغام الواجب :

كقول قعنب بن أم صاحب (من البسيط) :

مهلاً أعاذل قد جرّبت من خلُقي   أني أجودُ لأقوامٍ وإنْ ضننوا

(٨) الفصل بالأجنبي بين المتضايفين :

أ – ما زال يوقن من يؤمك بالغنى   وسواك مانعُ **فضلَه** المحتاجِ

ب – فرشني بخير لا أكوننْ ومدحتي   كناحتِ **يوماً** صخرةٍ بعسيلِ

(٩) إبدال حركة من حركة :

ذكره أبو سعيد في منظومته المسماة : (اللسان الشاكر في ضرورة الشاعر) فقال :

وابدلوا حركة من حركه   كقولهم أما لام بركه

والى ذلك اذا اضطر جاز له ان ينطق بما يبيحه القياس وان لم يَرد به سماع [1] .

ويُدخل بعضهم في الضرائر قضايا هي أدخل في عيوب القافية منها في الضرائر كالاصراف والاكفاء والسناد ؛ ولو غربلنا الضرائر لوجدنا قسماً غير قليل منها اخطاءً لغوية وعروضية ، فالافضل تجنبها قدر المستطاع .

---

(١) ابن جني : الخصائص ، ج ١ ص ٣٩٦ .

عرضٌ ونقد
«لكتاب الجوهرة الثانية في أعاريض الشعر وعلل القوافي»
لابن عبد ربّه[1]

لا يزال العروض العربي بحاجة الى الكثير من الدراسات القائمة على عرض وتحليل ونقد ما كتبه الاقدمون في هذا الفن والى محاولة وضع قواعد جديدة له وتعديل بعض قواعده القديمة مع شيء من الاتجاه نحو التيسير والتبسيط ليكون الموضوع في متناول الجيل الجديد وضمن نطاق تذوقه واستساغته له . ومجالات البحث في الموضوع متعددة متشعبة ولكن يمكننا حصرها ضمن نقاط رئيسة ثلاث :

١ ـ ما يتعلق بالاعاريض والاضرب وترتيبها ترتيباً جديداً خلافاً لما فعله الخليل .

٢ ـ اعادة النظر في الدوائر العروضية ومحاولة استقصاء العلاقات الموجودة بين دائرة واخرى في ضوء ما رسمه الخليل وابن عبد ربه والصاحب بن عباد وما رسمه المعاصرون من العروضيين والمعنيين بهذا الفن .

٣ ـ دراسة جدّية لعلم القافية لتبين القيمة الموسيقية لاجزائها المختلفة

(١) وهو أقدم ما لدينا من بحوث في العروض العربي (وقد سبق نشر هذا الفصل في مجلة « الاستاذ » التي تصدرها «كلية التربية » ببغداد، المجلد ١٢ لسنة ١٩٦٤ ، فآثرنا تنقيحه وتضمينه هذا الكتاب لما فيه من فوائد جمة للطالب والباحث على حد سواء) .

وما اذا كانت ضرورية لاستكمال موسيقى الشعر .

هذه نقاط نعرضها للذين يرومون اجراء التتبعات الجدّيّة في موضوع العروض والقوافي وسنتناول نواحيَ منها في استعراضنا لكتاب – الجوهرة الثانية – لابن عبد ربه مرجئين النواحي الاخرى لبحوث مقبلة .

لقد كتب ابن عبد ربه [١] فصلاً ممتعاً في كتابه المشهور – بالعقد الفريد [٢] – وسمه بـ « فرش كتاب الجوهرة الثانية في اعاريض الشعر وعلل القوافي » تناول فيه الاعاريض والعلل والزحافات الحسنة والقبيحة ، وما يخرج من الدوائر الخمس من اوزان غير الاوزان المتعارف عليها ، وقد قسم الموضوع الى قسمين ، اولهما سرد وشرح وثانيهما امثلة ايضاحية مما نظمه الباحث نفسه ، وقد وضع القسم الاول بشكل ارجوزة ضمنها كل ما يعتور العروض من تغييرات ، وكل ما يجوز من زحاف في الحشو ، وبيّن الاسباب والاوتاد والتعاقب والتّراقب والخرم والزيادة في التفاعيل ، واوضح الدوائر العروضية الخمس ، وفي القسم الثاني ضبط الامثلة في ثلاث وستين قطعة منظومة كل منها حسب ضرب معين ، ويبدو من هذا انه اسقط اربعة اضرب ، اذ ان مجموع ضروب العروض العربي سبعة وستون وليس ثلاثة وستين كما ذهب اليه ابن عبد ربه ، ولقد جعل هذه القطع المنظومة من الغزل الرقيق جهد امكانه تسهيلاً لحفظها واغراء بتذكرها ، على نحو ما فعل اوتـــو جيسبرسن في كتابه : « الاسس الجوهرية لقواعد اللغة الانكليزية » وقد ختم كل مقطوعة ببيت مما استشهد به الخليل ليقوم حجة في وجه من عسى الا ترضيه الا الامثلة القديمة .

ويطلق ابن عبد ربه على التفعيلة اسم « الجزء » ويجعل عمدة العروض

---

(١) هو ابو عمر احمد بن عبد ربه الاندلسي القرطبي (٨٦٠ – ٩٤٠ م) صاحب « الظرائف واللطائف في المحاسن والاضداد » وكان مولى من موالي بني أمية .

(٢) تحقيق احمد امين واحمد الزين وابراهيم الابياري ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ، ١٣٦٥ هـ / ١٩٤٦ م الجزء الخامس ، ص ص ٤٢٤ – ٥١٨ .

ثمانية أجزاء لا عشرة على نحو ما هو مألوف في كتب العروض ، وذلك باسقاط التفعيلتين ذواتي الشطرين[1] وهما : « مستفع–لن » ـــ ـــ ں ـــ و « فاع – لاتن » – ں ـــ ـــ .

وقد علل تسمية « السبب » بـ « سبب » لانه يضطرب (كالحبل الذي يرتج) فيثبت مرة ويسقط اخرى و « الوتد » بـ « وتد » لانه يثبت فلا يزول[2] ، ويجعل الزحاف على نوعين :

١ – ما يسقط منه ثاني السبب الخفيف (–)

٢ – ما يُسكّن او يسقط منه ثاني السبب الثقيل (ں ں) .

والزحاف خاص بالاسباب دون الاوتاد ويدخل ثاني التفعيلة ورابعها وخامسها وسابعها ويضع قواعد طريفة لما يمكن ان تصاب به التفعيلة الواحدة من زحافات :

١ – اذا كان « الوتد » في اول التفعيلة فالزحاف يصيب خامسها وسابعها ، من نحو تفعيلة : « مفاعيلن » ں ـــ ـــ ـــ إذ تصبح مفاعلُنْ ں – ں – ومفاعيلُ ں ـــ ـــ ں .

٢ – إذا كان « الوتد » في وسط التفعيلة اصاب الزحاف ثانيها وسابعها من تفعيلة فاعلاتن ذات الوتد المجموع (– ں ـــ ـــ) إذ تصبح « فعلاتن » (ں ں ـــ ـــ) و « فاعلاتُ » (– ں – ں) .

٣ – إذا كان « الوتد » في نهاية التفعيلة زُحّف ثانيها ورابعها من نحو

---

(١) لا نقر ابن عبد ربه في تصرفه هذا لأن التفعيلتين اللتين أسقطهما (وشايعه في اسقاطها بعض المعاصرين) لها استعمالات خاصة ، فالأولى مثلا تستعمل في البحر الخفيف والمجتث بشكل خاص حيث لا يسمح بطيها والثانية في المضارع حيث لا يسمح بخبنها ، الا اذا اقررنا نظاماً عاماً في تبسيط العروض وتيسيره فنحذف هاتين التفعيلتين مع كثير مما ينبغي ان نحذفه (راجع الفصل التالي : « مقترحات في تيسير مصطلحات العروض وقواعده »).

(٢) ص ٤٢٥ .

تفعيلة «مفعولاتُ» (ـــــ ـــــ ـــــ ں) إذ تصبح «معولاتُ» (ں ـــــ ـــــ ں) ومفْعُلات (ـــــ ں ـــــ ں).

ويبدو انه يقصد «بالوتد» في القسمين الاول والثاني الوتد المجموع كما في تفعيلة فاعلاتن ـــــ ں ـــــ ـــــ ذات الوتد المجموع وليس «فاع ـ لاتن» (ـــــ ں ـــــ ـــــ) ذات الوتد المفروق ، اذ ان الزحاف لا يصيب ثانيها ولا سابعها في هذه الحالة.

ويعرّج ابن عبد ربه بعد ذلك على زحافات نادرة لا طائل فيها اعرضنا عن ذكرها لعدم اهميتها.

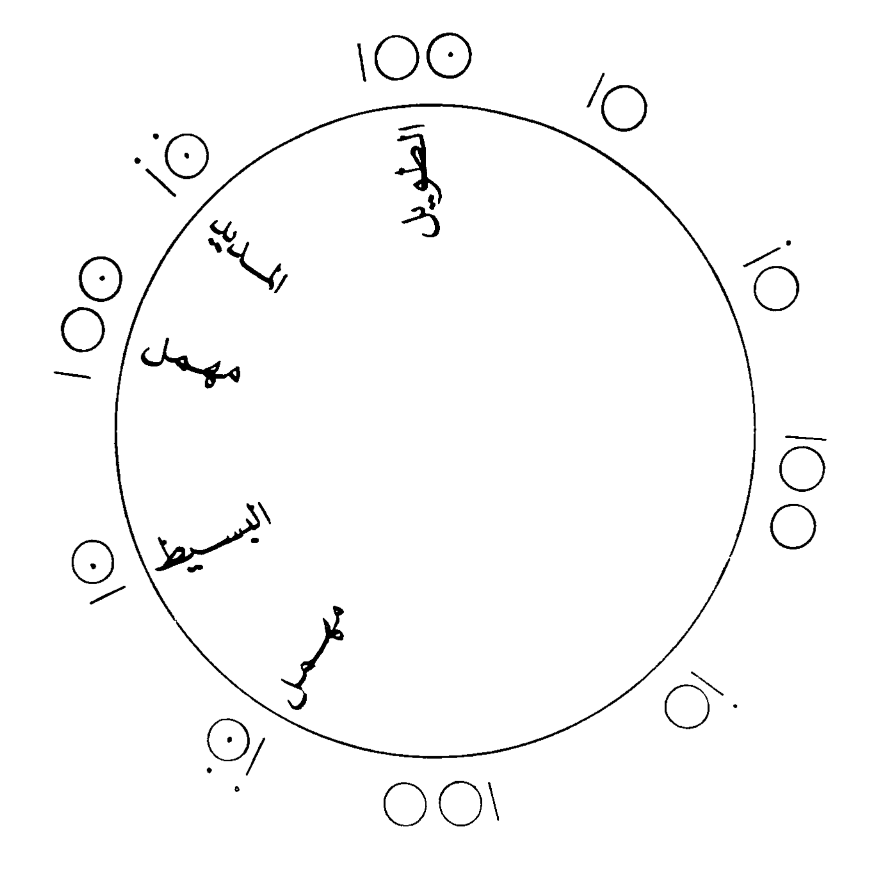
وقد عالج فك الدوائر العروضية على طريقة الخليل ، ولكنها قد اعتراها لكثرة اهمالها شيء من التحريف ، فالدوائر تقوم بهذه الطريقة على الحروف الساكنة والمتحركة ـ لا على المقاطع على نحو ما سرنا عليه في كتابنا ـ فن التقطيع الشعري والقافية ـ فالحرف المتحرك يرمز له بجزمة (ه) والحرف الساكن بخط عمودي (|) واذا كان الحرف المتحرك مما يجوز تسكينه في حالة الزحاف وضع عليه نقطة (ة) اما الحرف الساكن الذي يجوز حذفه في الزحاف فيؤشر عليه بنقطة كذلك (i) ، ويوضع داخل الدائرة التي يبدأ منها البحر نقطة (ه).

وهذا الاسلوب اسلوب الحروف في استخراج البحور من الدائرة يكاد يكون مماثلاً لاسلوب المقاطع الا انه اصعب فهماً بالنسبة للمبتدئين ولا يبين بوضوح درجة تداخل بحر في بحر ، ولو انه يمتاز عليه في بيان مواضع الزحافات المختلفة من حيث تسكين المتحرك او اسقاط الساكن ، على انه يمكن تدارك ذلك في الطريقة المقطعية بتحوير جزئي.

واليك ما يقوله ابن عبد ربه في هذا الصدد في أرجوزته العروضيّة :

فاسمعْ فهذي صفة الدوائرْ وصْفَ عليم بالعروض خابرْ
دوائرٌ تعيا على ذهن الحذِقْ خمسٌ عليهن الخطوط والحَلَقْ

فما لها من الحروف البائِنه ... دلائل على الحروف الساكنَه
والحاقــات المتجوفــات ... علامــة للمتحركات
والنقاط التي على الخطوط ... علامةٌ تعدّ للسقوط
والحلق التي عليها يُنْقَطُ ... تسكن احياناً وحيناً تسقطُ
والنقط التي بأجواف الحلقْ ... لمبتدا الشطور منها يُخترقْ [1]



(دائـرة المختلف على طريقة الحروف لابن عبد ربه)

(١) عقد الفريد : ٥/ ٤٣٨ .

وبديهي انه علّم الدوائر بعلامتي الاوتاد (٥٥ –) والاسباب (٥ –)
ويكون مسير الدائرة من اليمين إلى اليسار أي عكس مسير عقربي الساعة ،
ولايضاح ذلك نقارن دائرتين إحداهما على طريقة الحروف والاخرى على
طريقة المقاطع ليتبين القارىء الفرق بين الطريقتين ، وسنختار لهذا الغرض
الدائرة الاولى (دائرة المختلف وهي تضم بحر الطويل والمديد والبسيط
وبحرين مهملين هما المستطيل والممتد) ، ويمكن ايضاح طريقة الحروف
بأسلوب ابن عبد ربه تارة وباسلوب الصاحب بن عباد أُخرى [1] .

ويلاحظ ان دائرة الصاحب بن عباد هي الدائرة الوحيدة التي رسمت
فيها تفاعيل شطرين بدل شطر واحد .

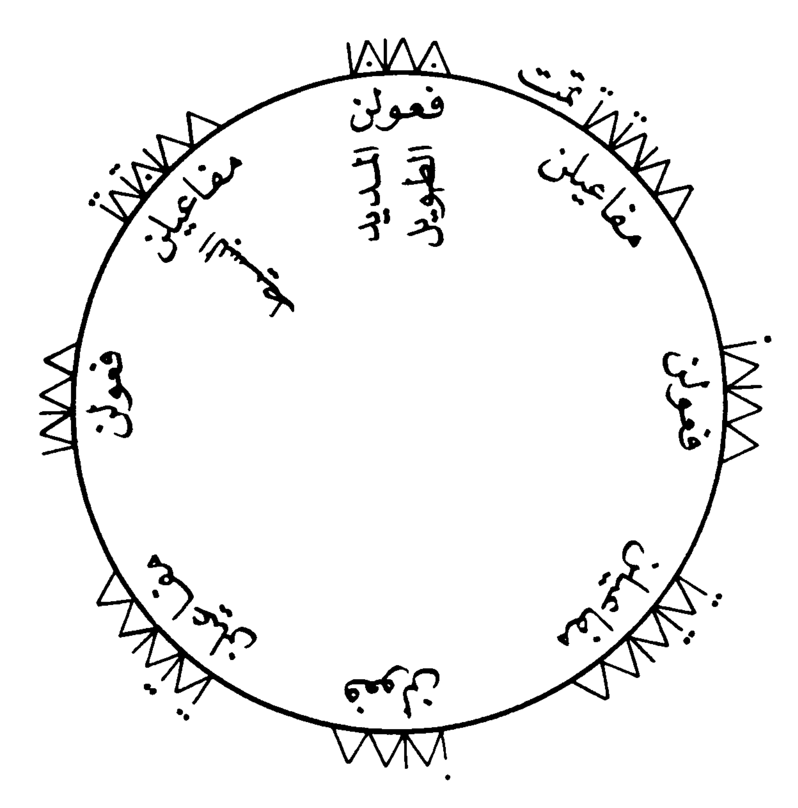
وثم دائرة اخرى تنسب الى الخليل وهي أشبه بدائرة ابن عبد ربه المتوفى
سنة (٣٢٨ هـ) الا انه قد استعاض عن الدوائر الصغيرة بنقاط للدلالة على
الحروف المتحركة .

ومهما يقل المرء عن دائرة ابن عبد ربه فهي افضل من دائرة الصاحب
ابن عباد المتوفى سنة (٣٨٥ هـ) .

وعندما يأتي ابن عبد ربه الى بعض الخلافات العروضية مع الخليل يقول ،
وذلك في ختام ارجوزته :

وقد اجـــاز ذلك الخليـــلُ	ولا اقول فيـــه ما يقولُ
لانـــه نـــاقض في معنـــاهُ	والسيف قد ينبو وفيه ماهُ
إذ جعل القول القديم اصـــله	ثم اجـــاز ذا وليس مثله
وقـــد يزل العالم النحـــرير	والحـــبر قد يخونه التحبير
وليس للخليـــل من نـــظير	في كل ما يأتى من الامور
لكنـــه فيه نسيج وحـــده	ما مثلـــه من قبله وبعده [2]

(١) للمقارنة مع الدائرة المقطعية تراجع الصفحة ٧٦ من هذا الكتاب .
(٢) ٥/٤٤١ – ٤٤٢ .



رموز الدائرة:

△ حــرف متحرك

| جواز اسقاط الحرف

ا في حــالة الزحــاف

آ أشــارة المتعــاقب

اي عدم جواز اسقاط

حــرفين في آن واحد.

(دائرة المختلف على طريقة الحروف للصاحب بن عباد)

وقد اشير الى بداية كل بحر بمثلث منقوط هكذا △

وحين يبحث بحثاً تفصيلياً في اعاريض البحور المختلفة وضروبها يأتينا بالغزل الرقيق الممتع -كما أسلفنا- وهو في أغلبه مطبوع غير مصنوع من مثل قوله في العروض المقبوض والضرب السالم من بحر الطويل :

رأيت بها بدراً على الارض ماشياً ولم أر بدراً قط يمشي على الارض

وكذلك قوله في الضرب المقبوض ، وهو لا يخلو من خيال تصويري رائع :

وحاملة راحاً على راحة اليد	مورّدة تسعى بلون مورّدِ
متى ما ترى الابريق للكأس راكعاً	تُصلِّ له من غير طهر وتسجدِ
على ياسمين كاللجين ونرجس	كأقراط درّ في قضيب زبرجدِ
بتلك وهذي فالْهُ ليلك كلّه	وعنها فسل لا تسأل الناس عن غدِ
(ستبدي لك الايام ما كنت جاهلاً	ويأتيك بالاخبار من لم تزوّدِ)

فعولن	مفاعيلن	فعولن	مفاعلن
ں — —	ں — — —	ں — —	ں — ں —

(الضرب مقبوض)

فعولن	مفاعيلن	فعولن	مفاعلن
ں — —	ں — — —	ں — —	ں — ں —

(العروض مقبوضة)

ارأيت حلاوة للشعر في معرض التعليم وتسهيل حفظ الاوزان ؟ ثم أرأيت كيف ابدع الشاعر في التضمين بحيث لا ترى الا اتصالاً وتوافقاً بين أبيات الشاعر والبيت المضمن ؟... وانه لم يفعل ذلك لبلاغة التضمين فحسب بل للاستشهاد ببيت قديم من نفس العروض والضرب والقافية مما استشهد به الخليل ليقوم حجة امام من لا تردهم الا حجج القديم .

فأي شاعر مبدع بارع هو ابن عبد ربه ، ذلك الذي استطاع أن يتفوق

في ميداني الترسل والقريض معاً ! انه حقاً « مليح الأندلس » كما قال المتنبي .

فلا عجب أن يصبح العروضيون الذين جاءوا بعده عيالاً عليه ويستمدوا من معينه ، ولكن الشيء المؤسف ان هؤلاء العروضيين لم يجددوا في قليل ولا كثير .

هكذا فعل صاحب « ميزان الذهب » ، فقد نقل عن « العقد الفريد » الامثلة والشواهد دون تبديل أو نقد أو ابداء رأي ، ولم يكن ثمة اختلاف او تباين في الموضوعين سوى حجم الكتاب ونوعية الورق ، وكان بوسع المؤلف أن يستوحي نقاطاً جديدة مما نقل واستنسخ ، وأن يتحاشى الاخطاء التي تسللت – على وعي منه أو غير وعي – في منقولاته .

وجاء الدكتور بدير متولي حميد بكتابه : « ميزان الشعر » واعتمد هو بدوره على جملة الامثلة والشواهد التقليدية التي خرج بها علينا ابن عبد ربه قبل تسعة قرون ونيف ، ومع انه حذف كثيراً من مواضيع السيد احمد الهاشمي صاحب « ميزان الذهب » ولا سيما فيما يتعلق بفنون الشعر من نحو « القوما » و « الكان وكان » و « الموشح » الخ .... فانه استطاع أن يقدم الموضوع بشكل اكثر تلطيفاً واستساغة .

والعذر الوحيد لهذين المؤلفين واضرابهما انه لا بد من الاعتماد على الامثلة القديمة كمستند يوثق به لوضع القواعد التي يُسار عليها في فن القريض ، ولكن الامثلة القديمة موجودة موفورة وبوسع اي شاكّ او مرتاب ان يرجع اليها في مظانها ان شاء والا فان الموضوع اذا ما بقي على جموده القديم هزل ومات .

ويعالج الدكتور بدير موضوع الدوائر بشكل يختلف عن معالجة الخليل وابن عبد ربه لها ، فهو يرمز للحروف المتحركة بخطوط افقية (بدلاً من العمودية) وللساكنة بدوائر صغيرة أو علامات سكون ، ويضع لكل حرف ، متحركاً كان أو ساكناً ، رقماً متسلسلاً ، فتضيع عليه بعض مزايا دوائر

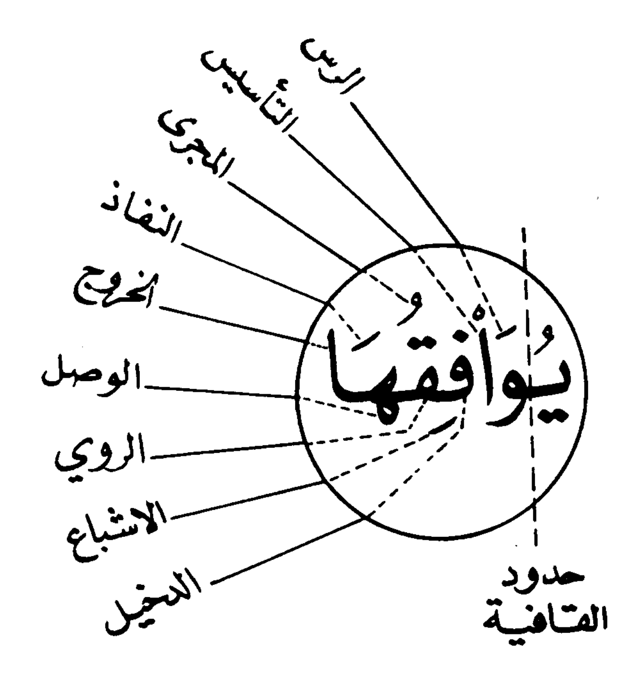
« العقد الفريد » من حيث الاشارة الى الزحافات والعلل ، بيد أنه وضع الارقام على الحروف ليسهل على الشارح بيان بدايات ونهايات اشطر البحور المختلفة ، وهي طريقة اوضح من مجرد وضع نقطة وسط احدى حلقات الحروف .

لننتقل الآن مع ابن عبد ربه الى موضوع « علل القوافي »[1] : في هذا الباب يذكر بيتاً اجتمع في قافيته الرسّ والتأسيس والدخيل والروي والمجرى والوصل والنفاذ والخروج ، وهو :

يوشك من فــر مــن منيته ‖ في بعض غـــراته يوافقها[2]

— ں ں — ¦ — ں — ں ¦ — ں ں — ‖ — — ں — ¦ ں — ں — ¦ — ں ں —

مستعلن ¦ مفعلاتُ ¦ مستعلن ‖ مستفعلن ¦ مفعلاتُ ¦ مستعلن



(١) ٥/٤٩٦ - ٥٠٦ .

(٢) ٥/٤٩٨ .

وهو من بحر المنسرح ويلاحظ كثرة الطي (حذف الرابع الساكن) فيه فخمس من تفعيلاته الست مطوية . وتشكيل الاجزاء الثمانية التي اجتمعت فيه في آن واحد ما مثاله : (راجع رسم الصفحة السابقة)

ويقول : « إذا كانت الف التأسيس في كلمة وكان حرف الروي في كلمة أخرى منفصلة عنها فليس بحرف تأسيس لانفصاله عن حرف الروي وتباعده منه ، لأن بين حرف الروي والتأسيس حرفاً متحركاً ، وليس كذلك الردف لأن الردف قريب من الروي ليس بينهما شيء ، فهو يجوز أن يكون في كلمة ويكون الروي في كلمة أخرى منفصلة عنها ، نحو قول الشاعر[1] (من المتقارب) :

أتتــه الخلافة منقــادة إليــه تجرر اذيالهــا
فلــم تك تصلح إلاّ لــهُ ولم يــكُ يصلح إلاّ لهــا

فعولُ	فعولُ	فعولن	فعو	فعولُ	فعولُ	فعولن	فعو
ں — ں	ں — ں	ں — —	ں —	ں — ں	ں — ں	ں — —	ں —

فألف « إلاّ » ردف واللام حرف الروي ، وهي في كلمة منفصلة عن الردف ، فجاز ذلك لقرب ما بين الردف والروي ولم يجز في التأسيس لتباعده من الروي »[2] .

سامح الله ابن عبد ربه فنحن لا نرى وجهاً لهذا التمييز فلسنا في معرض الاهتمام برسم الالفاظ قدر اهتمامنا بموسيقاها فليكن « الردف » أو ليكن « التأسيس » في لفظة واحدة مع الروي أو ليكونا في لفظتين مستقلتين فالوقع الموسيقي واحد وما دمنا قد أجزنا وجود الردف في لفظة مستقلة عن لفظة الروي فلنجز وجود ألف التأسيس في لفظة منفصلة عن لفظة الروي .

وبعد أن يفرغ المؤلف من بيان اجزاء القافية من حيث الحروف والحركات

---

(١) هو ابو العتاهية كما في الاغاني (٣ / ١٤٢) .

(٢) العقد : ٥/٤٩٨ — ٤٩٩ .

ويوضح ما ينبغي وما لا ينبغي يعرّجْ على « باب عيوب القوافي » ، ويبين اعتقاده بأن اختلاف التوجيه في القافية المطلقة ليس سناداً ، والحقيقة اننا لا نلاحظ الحركة التي تسبق الروي إلا في القافية المقيدة وهي لا تسمى بالتوجيه الا في هذه الحال ، واختلافها في القافية المقيدة سناد بلا شك ولا تعتبر في العروض الافرنجي سناداً أو عيباً فحسب بل خطأ ! على ان هذا بدوره ضرب من التعسف فيما يتعلق بتناوب الضمة والكسرة في سناد التوجيه لتقارب هاتين الحركتين في مخرجيهما .

اما قول ابن عبد ربه بأنه لا يعتبر اختلاف التوجيه في القافية المطلقة سناداً فذلك لوجود الوصل الذي ينسينا حركة الحرف الذي يسبق الروي في حين ان القافية المقيدة ليس فيها هذه الميزة فتنصرف الاذن الى حركة ما قبل الروي اذ ليس هناك ما يشغلها عنها .

ويعرض ابن عبد ربه لاختلافات علماء العروض في الاقواء والاكفاء فهما عند بعضهم شيء واحد ، ويجعل الآخرون الاقواء في العروض بصورة خاصة دون الضرب ، والاكفاء والايطاء في الضرب دون العروض .

وهو يفسر الاقواء تفسيراً خاصاً لم يتفق عليه اكثرية العروضيين فيقول : فالاقواء عندهم ان تنقص قوة العروض فيكون « مفعولن » (= مُتْفاعِلْ ‒ ‒ ‒) في الكامل ويكون في الضرب « مُتفاعلن » (ب ب ‒ ب ‒) فيزيد العجز على الصدر زيادة قبيحة ، ويعرف هذا عند الخليل بالمقعّر ، والحقيقة ان الاقواء هو اختلاف المجرى او حركة الروي بين ضم وكسر ليس غير .

ويعتبر ابن عبد ربه الايطاء « أحسن ما يُعاب به الشعر » وكلما ازداد تباعد الايطاء كان افضل ، وليس في الجمع بين المعرفة والنكرة من نفس اللفظة ايطاء ، وباعتقاد الخليل ان اتفاق اللفظ وحده رغم اختلاف المعنى يعد ايطاء[1] وهذا تعسف لا مبرر له .

---

(١) العقد : ٥/٥٠٨ .

ويعقد المؤلف فصلاً في – ما يجوز في القافية من حروف اللين – وهي حروف المد ، هذا النمط من القوافي ، على رأيه ، كل قافية حذف منها حرف ساكن وحركة فتقوم المدة مقام ما حذف – وها نحن اولاء ندرج ما ذكره على هيئة جدول تسهيلا لمراجعته :

١ – الطويل : مفاعي ں – – « المحذوف »

٢ – المديد : (١) فاعلاتْ – ں – ه « المقصور »
(٢) فَعَلُن ں ں – « المحذوف »

٣ – البسيط : (١) فعلَن ں ں – « المخبون »
(٢) مستفعلْ – – – « المقطوع »
(٣) مستفعلانْ – – ں – ه « المذال » وقد اختلف فيه
واجازته بغير حرف مد أحسن لتمامه .

٤ – الوافر : لا يلزمه حرف مد .

٥ – الكامل : (١) متفاعلْ ں ں – – « المقطوع »
(٢) متفاعِلانْ ں ں – ں – ه « المذال »

٦ – الهزج : لا يلزمه حرف مدّ .

٧ – الرجز : مستفعِلْ – – – « المقطوع »

٨ – الرمل : فاعلاتْ – ں – ه « المقصور » لالتقاء الساكنين .

٩ – السريع : (١) مفعُلاتْ – ں – ه « الموقوف » لالتقاء الساكنين .

١٠ – المنسرح : مفعولاتْ – – – ه (كما في السريع)

١١ – الخفيف : متفعلْ ں – – « المقصور »

١٢ – ١٤ المضارع والمقتضب والمجتث : ليس في اي منها حرف مد ، لتمام أواخرها .

١٥ ــ المتقارب : فعولُ ں ــ ں « المقصور » لالتقاء الساكنين .

على ان سيبويه يقول ان كل هذه القوافي يجوز ان تكون بغير حرف مد وان كان ذلك شاذاً ، والاحسن ان تكون بحرف مدّ لكثرة ما ورد من ذلك على ألسنة الشعراء .

وهذا الاهتمام الخاص بحرف المد في القوافي دليل ساطع على أن القوافي المتضمنة حروف مدّ هي أرقى موسيقية من تلك التي لا تتضمنها ، على اننا لا نتفق واياه في بعض المصطلحات العروضية المستعملة في غير مواضعها ولعلها اخطاء مطبعية أو انها في الاصل اخطاء من النساخ في المخطوطات الاصلية فطبعت على علاّتها ، والا كيف يجوز لعروضي متمرس ان يسمي الخبن (اي حذف الثاني الساكن) في بحر المديد بتراً ، وكيف يمكن لتفعيلة « فعلن ں ں ــ » ان تكون مبتورة ؟ ونفس الشيء ينطبق على (فعلن ں ں ــ) في بحر البسيط فهي الأخرى مخبونة وليست مقطوعة كما ورد في العقد .

ثم إننا لا نحبذ ابعاد التفعيلة عن اصلها كثيراً بل نرجح الاحتفاظ بما يتبقى لها من حروف أصلية بعد دخول الزحافات والعلل عليها . ونفضل الرجوع إلى شكل التفعيلة على ما هي عليه في دوائر الخليل ، فمثلاً اننا نرى استعمال « مفعُلاتْ » للضرب الموقوف في بحر السريع وهو ما يتبقى من التفعيلة الاصلية « مفعولاتُ » ــ ــ ــ ں بعد طيّها (حذف الرابع الساكن فيها) ووقفها (تسكين السابع المتحرك فيها) بدلاً من استعمال « فاعلاتْ » التي لا تمتّ الى الاصل بصلة وتترك المبتدىء بصورة خاصة في حيرة من أمره .

ويختم ابن عبد ربه بحثه البارع هذا بمقطوعات من نظمه على حروف الهجاء ، وبضروب العروض الواردة في بحور الشعر المختلفة . والمتوقع في مثل هذا اللون من النظم التكلف والصنعة ، ولكنك لا تشعر كما قلنا اكثر من مرة بشيء من ذلك في ما نظمه ابن عبد ربه فطبيعته الشعرية سخيّة في

رقتها حتى في الشعر التعليمي . فمن ذلك مثلاً قوله في المحذوف المعتمد من الطويل :

بحبك عاشرت الهموم صبابة   سماء لها تنهلّ بالعبرات
فخدي ارض للدموع ومقلتي   كأني لها ترب وهُنّ لداتي

وبعد ، فهذا استعراض عام لاقدم بحث متقن في العروض العربي (وقد يكون هناك ما هو اقدم منه ولكنه ليس بهذا الاتقان) ونرجو أن يكون بداية انطلاقة لدراسة العروض دراسة جدّية لإحياء هذا الفن العربي الرائع الجميل وتطوره .

مقترحات في تيسير مصطلحات العروض وقواعده (١)

لم تعُدْ دراسة العروض العربي اليوم من الكماليات بل اصبحت تزداد اهمية يوماً بعد يوم بتزايد رغبة شبابنا في نظم الشعر وتزايد خوفهم من البحور التقليدية المتعارف عليها لاصطدامهم بعقبة العروض الكأداء وانصرافهم الى لون من النثر يسميه اصحابها مجازاً بالشعر وقد نعتوه « بالحر » ليتخلصوا من تبعة الوزن والقافية ولا لوم عليهم ما دام الشعر المقيد بالقواعد الموسيقية الدقيقة غارقاً في فيض عجيب من المصطلحات الغريبة المبهمة . لذلك أراني ملزماً بأن استرعي انتباهكم الى تقليص عدد هذه المصطلحات الى اقصى حد ممكن لتبسيط هذا الفن الرائع الجميل .

فأول ما يجابهنا مسألة الاسباب والاوتاد والفواصل ، ولا ضير في ابقاء الاولين والتخلص من الاخيرة ، فالفاصلة الصغرى المؤلفة من ثلاث سواكن ومتحرك والكبرى المؤلفة من اربع سواكن ومتحرك لا قيمة لهما اطلاقاً لانهما نثريتان ولا نجد لهما أثراً يُذكر في العروض الذي يقوم في الحقيقة على الاسباب والاوتاد في الدرجة الاولى ، اللهم الا في البحر الكامل والوافر حيث تصادفنا الفاصلة الصغرى ، وفي كلا الحالين يمكننا ان نشير اليهما كسببين

(١) قدمت هذه المقترحات لمجمع اللغة العربية في القاهرة والمجمع العلمي العراقي في اجتماعهما الموحد ببغداد .

اولهما ثقيل وثانيهما خفيف ، اما الفاصلة الكبرى فلا تصادفنا الا في تفعيلة نادرة مصابة بزحاف مزدوج هو الخبن والطي وهي تفعيلة متعلن ں ں ں ــ وبوسعنا ان نعتبرها سبباً ثقيلاً ووتداً مجموعاً .

والمشكلة الثانية هي الازدواجية في المصطلحات ، فبعض الزحافات والعلل لها اسمان لمجرد ظهورهما في تفعيلتين مختلفتين ومن ذلك :

١ ــ الاضمار والعصب وكلاهما تسكين ثاني السبب الثقيل والأول في مُتَفاعلن (في الكامل) والثاني في مفاعَلَتُن (في الوافر) ، وارى الاكتفاء بالاضمار في الحالين لانه اوضح اللفظتين واكثرهما علوقاً بالذاكرة .

٢ ــ التذييل والتسبيغ : فزيادة حرف ساكن على ما آخره وتد مجموع « تذييل » وعلى ما آخره سبب خفيف « تسبيغ » كما في تفعيلتي متفاعلانْ (من الكامل) و « فاعلاتانْ » (من الرمل) وارى الاكتفاء بالتذييل .

٣ ــ القطع والقصر : فاسقاط ساكن الوتد المجموع وتسكين ما قبله قطع واسقاط ساكن السبب الخفيف وتسكين ما قبله قصر ، كما في مستفعلْ ــ ــ ــ (في البسيط والرجز) و (فاعلاتْ) في المديد والرمل وارى الاكتفاء بالقصر .

٤ ــ الحذذ والصلم : فاسقاط وتد مجموع برمته حذذ كما في مُتَفا ں ں ــ (في الكامل) واسقاط وتد مفروق برمته صلم كما في مفعو ــ ــ (في السريع) وارى الاكتفاء بالصلم .

٥ ــ يسمى حذف السابع الساكن كفاً اما المتحرك كما في « مفعولاتُ » يسمى تارة كشفاً وأخرى كسفاً واللفظتان مترادفتان وارى الاكتفاء بلفظة الكف في جميع الحالات . اما الزحافات الشاذة فأرى حذفها بالمرة اسوة بالشعراء العباسيين الذين تجنبوها ولم يعترفوا بها اطلاقاً رغم ورودها بندرة في الشعر الجاهلي ؛ مع ذلك فاننا نستطيع على الاقل أن نتخلص من أسمائها ونحيلها الى مجموعة اخرى معروفة ، فمن ذلك مثلاً :

١ ــ الوقص وهو حذف الثاني المتحرك من التفعيلة كما في متفاعلن ں ں ــ ں ــ في الكامل والناتج بطبيعة الحال هو مفاعلن ں ــ ں ــ وهو عين تفعيلة مُتَفعلن المخبونة او مفاعلن المقبوضة ، فاي ضرورة لوجود الوقص (وهو زحاف اشبه بالزواحف المنقرضة التي تنوسيت) فقد تحاشاه الشعراء منذ ألف عام او يزيد.

٢ ــ العقل : وهو حذف الخامس المتحرك كما في تفعيلة مفاعلتن ں ــ ں ں ــ (في الوافر) اذ تصبح مُفَاعَتُن ں ــ ں ــ وهي متفعلن المخبونة او مفاعلن المقبوضة ، وهذا الزحاف ايضاً من الزحافات القبيحة التي نبذها الشعراء منذ امد طويل فأي ضرورة لبقائه في كتب العروض ؟ وأرى الافضل في الزحافات المزدوجة ان نذكر الزحافين منفردين بدلاً من ان نذكر لفظة معقدة واحدة تشملهما معاً فنقول مثلاً ان التفعيلة مخبونة مطوية بدلاً من « مخبولة » اي اصيبت بالخَبْل وإن التفعيلة مطوية مضمرة بدلاً من « مخزولة » (أي اصيبت بالخزل) كما في تفعيلة مُتَفاعلن ں ں ــ ں ــ التي تصبح مُسْتعلن ــ ں ں ــ وانها مكفوفة مخبونة بدلاً من مشكولة كما في تفعيلة مستفعلن ــ ــ ں ــ التي تصبح مُتَفْعِلُ ں ــ ں ں .

والافضل كذلك ان نقول ان التفعيلة مكفوفة معصوبة على ان نقول ناقصة او اصيبت بالنقص كما في تفعيلة مفاعلتن ں ــ ں ں ــ التي تصبح مفاعلتُ ں ــ ــ ں التي تنقل الى مفاعيلُ .

ويفضل ايضاً القول بأن التفعيلة معصوبة محذوفة على القول بأنها مقطوفة كما في مفاعَلَتُن ں ــ ں ں ــ التي تصبح مفاعلْ ں ــ ــ وتنقل الى فعولن ں ــ ــ .

وعلى هذا الاساس نقول ان التفعيلة محذوفة مقطوعة ولا نقول مبتورة كما في فاعلاتن ــ ں ــ ــ التي تصبح فاعلْ ــ ــ .

وثم مصطلحات انقرضت ولا تزال دارجة في كتب العروض والكثير

منها يثير ضحك الطلبة غير ملومين من نحو الأثرم والاثلم والاخرم والاخزم والاقصم والاجمّ مع ان الاربعة الأولى كلّها في معنى واحد وهو إسقاط الحرف الأول من التفعيلة الأولى في مطلع القصيدة .

وبوسعنا ان نجعل التفاعيل ثمانياً بدلاً من عشر ولو ان هنالك تفعيلة ذات وتد مفروق في الخفيف والمجتث هي ــ ــ ں ــ مستفع لن لا يجوز طيها وان هناك تفعيلة ــ ں ــ ــ فاع لاتُن ذات الوتد المفروق في المضارع لانها لا تخبن فيكتفى في هذه الحال بالقول ان تفعيلة مستفعلن لا يجوز طيها في الخفيف والمجتث وان تفعيلة فاعلاتن لا تخبن في المضارع (ان وجد المضارع فهو من البحور النادرة جداً بحيث اننا عندما نريد ان نمتحن الطلبة في تقطيعه نضطر الى نظم شيء منه لعدم وجوده في كتب الادب بالقدر الذي يزيد على الامثلة القليلة الواردة في كتب العروض) .

وحبذا لو عكف المؤتمر على دراسة بعض الاعاريض والاضرب التي لم يعترف بها العروضيون واعترف بها الشعراء واخرى اعترف بها العروضيون ولكن الشعراء لم يستعملوها ، ومن هذه الاعاريض العروض التامة السالمة : (فاعلاتُن ــ ں ــ ــ) في الرمل فقد جاءت محذوفة وجوباً بشكل فاعلا ــ ں ــ ولم يسمح العروضيون باستعمالها سالمة رغم انها مما تستسيغ جرسه الأذن العربية اذ وردت في شعر المتنبي بين شعراء القرن الرابع للهجرة وشعر الدكتور ابراهيم ناجي في القرن الرابع عشر اذ قال الاول :

انما بدرُ بنُ عمارٍ سحابٌ هطِلٌ فيه ثواب وعقابُ
انما بــدرٌ رزايا وعطايــا ومنايا وطعانٌ وضرابُ[1]

وقال الثاني :

هذه الكعبة كنا طائفيها والمصلين صباحاً ومســاءْ
كم سجدنا وعبدنا الحُسن فيها كيف بالله رجعنا غرباءْ ؟

(١) راجع ه ١ ص ١٣٨ في أعلاه .

وحبذا لو أشاع المؤتمر فكرة العروض العربي على اسس المقاطع وساعد على احياء الدوائر العروضية على هذا الاساس فقد بقيت مهملة فترة طويلة من الزمن الى ان جاء ابن عبد ربه فأحياها بعض الشيء واعقبه الصاحب ابن عباد في كتابه « الاقناع في العروض والقافية » فعقدها بشكل مستقبح فاهملها الدارسون اهمالاً مطلقاً فكان في ذلك خسارة عظيمة لفكرة توالد البحور بعضها من بعض ومدى قرابتها من بعضها البعض .

وقد يزعم زاعم ان هذه الطريقة افرنجية والواقع انها ليست كذلك ، فالخليل الذي وضع العروض العربي على قواعد الاسباب والاوتاد اصطنعها ولدينا ما يشير الى ذلك مما اصطنعه ابن عبد ربه في العقد الفريد وهو اقدم مصدر عروضي يمكننا الاعتماد عليه فقد اصطنع في دوائره الدوائر الصغيرة للحروف الساكنة والخطوط العمودية للحروف المتحركة .

والى ذلك ارجو تأليف لجنة تقوم بحذف الاعاريض والاضرب النادرة التي لا وجود لها الا في ما نظمه العروضيون وأدخلوه كتب العروض ، وفي ذات الوقت لا بد من اضافة اعاريض واضرب جديدة استحسنتها الاذن الغربية في عصر نهضتها الاخيرة ، ولا مندوحة بعد ذلك من وضع كتب ميسرة على مراحل تربوية مختلفة لاحياء هذا الفن الرفيع ، فكل كتاب جديد مبسط في العروض دعامة متينة للابقاء على قواعد موسيقى الشعر العربي وضربة قاصمة لكل هرطقة ادبية تهدد كياننا الثقافي بواجهات زائفة قد تأتي على الشعر العربي من قواعده .

المظان والمصادر
عرض وتقييم

(١) **ابن عبد ربه** : «العقد الفريد» تحقيق احمد امين واحمد الزين وابراهيم الابياري (القاهرة، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٣٦٥ هـ - ١٩٤٦ م) الجزء الخامس (ص ٤٢٤ - ٥١٨) وهو من المصادر الممتعة المفيدة، ويعد اقدم مصدر في علم العروض.

(٢) **الصاحب أبو القاسم اسماعيل بن عبّاد** : (٣٢٦ هـ - ٣٨٥ هـ) «كتاب الاقناع في العروض وتخريج القوافي» (عدّته ٩٠ صفحة) تحقيق الشيخ محمد حسن آل ياسين، منشورات المكتبة العلمية في سلسلة مكتبة الصاحب بن عباد، مطبعة المعارف، بغداد ١٣٧٩ هـ - ١٩٦٠م وهو ثاني كتاب في العروض من حيث القدم وافضل كتاب في الزحافات الغريبة الشاذة ولعله انفرد في جمعها وتصنيفها بشكل كامل ولكنه لا يخلو من مآخذ ولا ننصح الطالب بالرجوع اليه الا بعد ان يتمكن من التقطيع ويستطيع التمييز بين البحور بسهولة ويسر، وذلك لزيادة الاطلاع، **فهو أفضل** كتاب لفهم موسيقى الشعر الجاهلي المليء بالزحافات الغريبة.

(٣) **ابن رشيق القيرواني** (ت ٤٥٦) : «العمدة» في محاسن الشعر وآدابه. تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، الطبعة الاولى، القاهرة،

١٣٥٣ هـ ــ ١٩٣٤ م ، ص ١١٣ ــ ١٦٤ وقد قسمه الى باب في الاوزان وباب في القوافي وباب في التقفية والتصريع وباب في الرجز والقصيد وباب في القطع والطوال ، واجود هذه الأبواب هو « باب التقفية » ، ويمتاز بحث ابن رشيق بنتف قد لا يعثر عليها الباحث في المظان الاخرى كما ان فيه آراء في اختلاف العروضيين كالخليل والجوهري والزجّاج ؛ ويمكن للطالب مراجعته في اي مرحلة من مراحل دراسته للعروض ، وسيبدو له أن اللغويين الذين درسوا علم القافية هم اكثر بكثير من الذين درسوا علم العروض ، واليك اسماء من ذكرهم من علماء العروض والقافية :

ا ــ علماء العروض

(١) الخليل (*) (صاحب كتاب « العروض » المفقود)

(٢) اسماعيل بن حمّاد الجوهري

(٣) عبد الرحمن بن اسحق الزجّاج

(٤) ابو العلاء المعرّي (*)

(٥) أبو زهرة النحوي (صاحب كتاب « العروض »)

(٦) الأخفش الاوسط (سعيد بن مسعدة) (*)

ب ــ علماء القافية :

(١) ابو الفتح عثمان بن جني
(٢) ابو عمر الجرمي
(٣) القاضي ابو الفضل
(٤) سيبويه
(٥) ابو عبيدة
(٦) الجُمحي
(٧) ابن قتيبة
(٨) ابو القاسم الزجّاجي

(*) كان من علماء القافية أيضاً .

(٩) ابو عمرو بن العلاء

(١٠) يونس بن حبيب

(١١) احمد بن يحيي ثعلب

(١٢) المفضّل الضبّي

(١٣) الفرّاء

(١٤) علي بن عيسى الرمّاني

(١٥) النحّاس

وعلى هذا فان بحث ابن رشيق يمتاز بذكر المراجع وآراء أساطين علمي العروض والقافية .

(٤) أبو العلاء المعري :

(ا) « **الفصول والغايات في تمجيد الله والمواعظ** »[١] : تحقيق محمود حسن زناتي ، الطبعة الأولى ، (١٣٥٦ هـ – ١٩٣٨ م ، مطبعة حجازي بالقاهرة) والموضوعات العروضية –كما في سائر كتب المعرّي– متناثرة في أجزاء الكتاب المختلفة (راجع الصفحات ٣١ – ٣٦ في اجزاء القافية وعيوبها و ص ٨٦ – ٨٧ عن وزن المقتضب و (ص ٨٨ – ٨٩ عن نقرات الغناء) و ٩١ و ٩٥ و ١٢٣ (في الخزم) و ١٣١ (الفاصلة الكبرى والصغرى) و ١٣٢ (الاوزان الثلاثة المرفوضة) و ١٣٣ – ١٣٩ و ١٤٤ – ١٤٦ و ٢١١ – ٢١٤ و (٣١٨ – ٣٢١ في الكامل والوافر والهزج) و ٤٤٥ – ٤٤٧ (في التضمين والإغرام) والاغرام هو ان يتم وزن البيت ولا تتم الكلمة ، وهذا –كما يقول المعري – لا يُعرف في شعر العرب وانما يتعمده المحدثون كقول القائل (من الهزج) :

أبا بكر لقد جاءتْ لكَ من يحيي بن منصو
رٍ الكاسُ فخذها منـ ـهُ صرفاً غير ممزو

(١) لم نجد شيئاً مما وصم به هذا الكتاب عند الأقدمين من معارضته للقرآن الكريم فهوكتاب نحوي لغوي عروضي ويبدو ان الذين وجهوا اليه هذا المطعن لم يقرأوه وانما رددوا تخرصات مغرض دون الرجوع الى الكتاب نفسه .

جـــةٍ جَنّةَ بلك اللهُ ابا بكرٍ من السّو

(ب) **لزوم ما لا يلزم** : (طبعة المطبعة الجمالية بمصر ، الطبعة الاولى ١٣٣٣ هـ ـ ١٩١٥ م) بجزئين ويضم الجزء الاول ٣٦٠ صفحة وهو الى آخر حرف الراء ، والجزء الثاني ٣٦٨ صفحة وينتهي بالياء السلكنة مع اللام .

ويمتاز الكتاب بمقدمة قيمة (ص ٣ ـ ٢٩) في أجزاء القافية وعيوبها .

(ج) **« رسالة الغفران »** تحقيــق وشرح الدكتورة بنت الشاطىء دار المعارف بمصر ، ١٩٥٠ (٦٠٥ صفحات) وقد نثر فيها آراء كثيرة في النقد العروضي والقافية تجدها في الصفحات : ص ١٤٨ حيث جاء تعريف الشعر بانه « كلام موزون تقبله الغريزة على شرائط » و ص ٢٢٥ ـ ٢٢٦ (استهجان الخزم) و ٢٢٨ و ٢٢٩ (مزاحفة الكف) و ٢٣٢ (الرجز من اضعف الشعر) و ٢٣٥ و ٢٤٨ (الاقواء) و ٢٨٣ (الاقواء ايضاً) و ٢٩٨ (الرجز من سفساف القريض) و ٣٩٣ و ٤٣٠ ـ ٤٣٢ (حروف المعجم روياً) و ٤٩٣ ـ ٤٩٦ (أوزان التلبية) و ٥٤٨ ـ ٥٤٩ (الغريزة الشعرية) .

(٥) **صفي الدين الحلي** (٦٧٧ ـ ٧٥٢ هـ) : (ديوان) من منشورات المطبعة العلمية ومكتبتها في النجف الاشرف ١٣٧٥ هـ ـ ١٩٥٦ م (٥٤٨ صفحة) وهو من افضل الدواوين لدراسة الانماط والفنون الادبية المختلفة كالمخمسات (ص ٢٣ ـ ٢٦) و (٢٩٣ ـ ٢٩٨) والدوبيت (ص ٤٥٨) والموشحات الاعتيادية (ص ٨٠ ـ ٨٢) و (٨٤ ـ ٨٥) و (١٥١ ـ ١٥٣) و (١٩٢ ـ ١٩٣) والموشحات بوزن الدوبيت (ص ١٢٥ ـ ١٢٧) و (٣٠٢ ـ ٣٠٣) من نحو قوله :

لما شدت الورق على الاغصان بين الورق
ماست طربــاً بها غصون البان كالمغتبق

الطير شدا ومنظرُ الزهر بدا
والقطــر غدا يوليه جوداً وندى
والجون حدا ومد في الجو ردا

والموشحات المردفة (ص ١٣٦ – ١٣٨) و (٢٩٩ – ٣٠٠) وموشحات لزوم ما لا يلزم (١٣٨ – ١٤٠) وفيها يقول (من الوافر) :

بروحي جوذر في القلب كانس تراه نافراً في زي آنس
واحوى احور الاحداق ألمى
تكاد خــدوده بالوهم تدمى
كأنّ الحســن لما منــه تمّا
وآثر ان ذاك الــروض يُحمى
غدا للوَرْدِ في خديــه غارس وظل له بسيف اللحظ حارس

والموشحات المضمنة (ص ٣٠٠–٣٠١) والموشحات المجنحة وتُسمّى ايضاً الشعرية (ص ٣٠١ – ٣٠٢) والموشحات ذات الخرجة الزجلية (ص ٣٠٤ – ٣٠٦) و (ص ٦٩ – ٧٤) و (١٤٧ – ١٥١) و (١٥٨ – ١٦٢)

والمسمطات (ص ٢٣٤ – ٢٣٧) و (٢٦٩ – ٢٧١) و (٣٤٠).

ونجد عنده كذلك بعض الاوزان الاعجمية كما في قوله :

بشراي قد تنبه لي الطالع السعيدْ قد زارني الحبيب فذا اليوم يوم عيدْ

— — ن —	ن — ن ن —	— ن —	ن — ه
مستفعلن	مفاعلتن	فاعلن	فعولْ

— — ن —	ن — ن ن —	— ن —	ن — ه
مستفعلن	مفاعلتن	فاعلن	فعولْ

وقوله (وقد اخترع وزنه السلطان الملك المؤيد) :

بي ظبي حمى ورد خده صارم اللحظ قاسٍ غرني منه رقة الخد واللفظ

وهو على هيئة موشح (ص ٣٠٣ – ٣٠٤).

وفي الديوان كذلك امثلة على «بديعيات العروض» من مثل تجنيس القلب كقوله (ص ٣٠٦):

الحب سخا وطرف اعدائي خسا   من حيث سرى والنجم في الغرب رسا

والتجنيس التام المركب وجناس الملفق (ص ٣٠٧) والتفويف (٤٠١ – ٤٠٢) والابيات المعجمة التي ليس فيها حرف مهمل واخرى معجمه ليس فيها حرف مهمل وثالثة نصف البيت فيها معجم ونصفه مهمل أو البيت الواحد معجم والآخر مهمل او الكلمة الواحدة مهملة والاخرى معجمة (٤٠٥ – ٤٠٨) وله من المقطع الذي لا يتصل حرف منه بالآخر وله من الموصل الذي لا ينفصل منه حرف عن آخر (ص ٤٠٨) وابيات تقرأ عرضاً وطولاً فلا يتغير وضعها (ص ٤٠٩) وقد قيد حروف القوافي الخمس فقال (ص ٤١٥) (من الكامل):

حصر القوافي في حدود خمسة   فاحفظ على الترتيب ما أنا واصفُ
متكاوس متراكب متدارك   متواتر من بعده المترادفُ

وقال فيما قيد به حروفها الستة (ص ٤١٦) (من الكامل):

مجرى القوافي في حروف ستة   كالشمس تجري في علو بروجها
تأسيسها ودخيلها مع ردفها   ورويها مع وصلها وخروجها

وقال فيما قيد حركاتها الست على الترتيب (من الكامل):

إن القوافي عندنا حركاتها   ست على نسقٍ بهن يلاذ
رسّ واشباع وحذو ثمّ تو   جيه ومجرى بعده ونفاذ

وذكر بحور العروض الستة عشر نظماً (ص ٤١٦ – ٤١٧) وقال بيتاً واحداً جمع فيه حروف المعجم كافة من غير تكرار، وقال مثل ذلك وجعل شطره الاول مهملاً والآخر معجماً (ص ٤١٧ – ٤١٨) وقال

في تقييد زحافات الشعر الثمانية على ترتيب وقوعها في الابحر (ص ٤١٨) (من الوافر) :

زحاف الشعر قبض ثم كف بهن لأحرف الاجزاء نقصُ
وخبن ثم طيّ ثم عصب وعقل ثم اضمار ووقصُ
وسائر ما عدا علل طـوارٍ لها في الشعر امكنة تخصّ

ونظم ابياتاً في محاكاة أبي نواس (٤٢٩) وفي لزوم ما لا يلزم (٤٢٩ – ٤٣٠) ونظم موشحاً على طريق التصوف (٤٥٥) ووشح والتزم في التوشيح تجنيس القلب (٤٥٦).

وجمع الوان البديع التي هي من مستلزمات دراسة « فنون النظم » المختلفة في « الكافيّة البديعية في المدائح النبوية » وفيه التفويف والتشريع والتسميط والترصيع والموازنة والتطريز الخ ... (ص ٤٧٤ – ٤٨٨) وحل المنظوم (٤٩٣ – ٤٩٥) والنظم على حروف المعجم بما اوله مشابه لرويه (ص ٤٩٨ – ٥٣٧).

وله كذلك « العاطل والحالي » – تحقيق ولهلم هونرباخ – ويسبادن ، ١٩٥٥ ، يراجع فيما يتعلق بفنون الشعر الشعبي .

(٦) **ابن خلدون** : « **المقدمة** » طبعة كترمير ، باريس ١٨٥٨ بثلاثة أجزاء تراجع فيه بصورة خاصة الفصول الآتية ، في الجزء الثالث : فصل في انقسام الكلام الى فني النظم والنثر (ص ٣٢٢ – ٣٢٥) وفصل في ان لا تتفق الاجادة في فني المنظوم والمنثور معاً الا في الاقل (ص ٣٢٥ – ٣٢٧) وفصل في صناعة الشعر ووجه تعليمه (ص ٣٢٧ – ٣٤٤) وفصل في ان صناعة النظم والنثر انما هي في الالفاظ لا في المعاني (ص ٣٤٤ – ٣٤٥) وفصل في ان حصول هذه الملكة بكثرة الحفظ وجودتها بجودة المحفوظ (ص ٣٤٥ – ٣٥١) وفصل في بيان المطبوع من الكلام والمصنوع وكيف جودة المصنوع او قصوره (ص ٣٥١ – ٣٥٧) وفصل في ترفع أهل المراتب

عن اتتحال الشعر (ص ٣٥٧ ــ ٣٥٩) وفصل في أشعار العرب واهل الامصار لهذا العهد (ص ٣٥٩ ــ ٣٩٠) والموشحات والازجال للاندلس (ص ٣٩٠ ــ ٤٣٤)

(٧) **محمد الدمنهوري** : « الارشاد الشافي » وهو الحاشية الكبرى على متن « الكافي ، في علمي العروض والقوافي » لأبي العباس احمد بن شعيب القنائي (ت ٨٥٨ هـ ، الطبعة الثانية ، ١٣٧٧ هـ ــ ١٩٥٧ م) (طبعة مصطفى البابي الحلبي بمصر) (عدد الصفحات : ٢٠١) .

وهو كتاب مفصل يصلح للمتقدمين من الطلبة والباحثين وفيه استطرادات على الطريقة التقليدية القديمة من حيث ذكر القضايا اللغوية والنحوية والامثال مما قد لا يروق بعض الباحثين على الطريقة العصرية والشواهد فيه كلاسيكية لا تتعدى الاشكال التي تتكرر في جميع كتب العروض القديمة .

(٨) **معروف الرصافي** : « الأدب الرفيع في ميزان الشعر وقوافيه » دروس ألقاها على طلبة دار المعلمين العالية ببغداد ، قدّم له وعلق عليه الدكتور مصطفى جواد والاستاذ كمال ابراهيم (مطبعة المعارف ، بغداد ١٣٧٥ هـ ــ ١٩٥٦ م) عدته ١٢٥ صفحة من القطع المتوسط ؛ وهو دراسة مختصرة مركزة للعروض ولكن تعوزه الدوائر العروضية والضرورات الشعرية التي لم يعالجها المؤلف ؛ على كل حال فهو من الكتب التي يجب ان تدرس في المرحلة المتوسطة من دراسة العروض فهو خير خطوة للانتقال من مبادىء العروض الى المتون والشروح الصعبة وفيه دعوة الى « تحرير الاوزان لتشاكل الالحان » كما يقول الاستاذ كمال ابراهيم في مقدمته ، على اننا لم نر فيه أي محاولة جدية لتطوير علم العروض في اي اتجاه كان .

(٩) **ناصيف اليازجي** : « مجموع الادب في فنون العرب » (بيروت ، ١٨٨٥) وهو كتيب طريف ختمه مؤلفه بفصل ممتع موجز عن العروض

والقافية واجزائها وعيوبها .

(١٠) **عباس محمود العقاد** : « ديوان » اربعة اجزاء في مجلد واحد طبع بمطبعة المقتطف والمقطم بمصر (١٩٢٨) وفيه نماذج حديثة للمزدوجات والمثلثات والرباعيات والمخمسات والمسمطات الخ ...

(١١) **الدكتور محمد مهدي البصير** : « الموشح في الاندلس وفي المشرق » الطبعة الاولى ، مطبعة المعارف ، بغداد ، ١٣٦٧ هـ — ١٩٤٨ م عدته ١١٠ صفحات وهو بحث جيد افدنا منه في الفصل الذي طرقنا فيه موضوع « الموشح » .

(١٢) **الدكتور مصطفى عوض الكريم** : « فن التوشيح » قدم له الدكتور شوقي ضيف ، بيروت ، ١٩٥٩ عدته ٢٤٧ صفحة .

(١٣) **منير الياس وهيبة الخازني الغسّاني** : « الزجل » تاريخه ، ادبه ، اعلامه قديماً وحديثاً (المطبعة البولسية) حريصا ، لبنان ، ١٩٥٢) « عدته ٣٦٣ صفحة » جمع الكثير من الازجال الفصيحة والعامية لعدة عصور .

(١٤) **سليمان البستاني** : « الياذة هوميروس » — معربة نظماً (مطبعة الهلال ، مصر ، ١٩٠٤) وفي المقدمة ملاحظات قيمة عن مطابقة الأوزان للاغراض الشعرية .

(١٥) **كرم البستاني** : « البيان » دار صادر ، بيروت ، ١٩٥٦ ، وفيه موجز لعلم العروض ، ص ١٠٣ — ١٦٢

(١٦) **احمد الهاشمي** : « ميزان الذهب في صناعة شعر العرب » (القاهرة ، ١٩٥١) كتاب جامع لا بأس به على صغر حجمه ، وقد اعتمد في امثاله على العقد الفريد لابن عبد ربه إلى حد بعيد ، ولكنه مع ذلك لا يخلو من

اخطاء ، لذلك نفضل الا يبدأ الطالب به في دراسته للعروض .

(١٧) اسحق موسى الحسيني وفايز علي الغول : « العروض السهل » للصفوف الثانوية ، الطبعة الاولى ، مطبعة بيت المقدس ، القدس ، ١٣٦٦ هـ — ١٩٤٧م ، عدته ١٩٢ صفحة وهو كتاب مبسط كتب بطريقة استقرائية ، نافعٌ في المراحل الاولى والمتوسطة من دراسة علم العروض وهو على الطريقة المقطعية الحديثة ، وفيه الكثير من الامثلة العصرية خلافاً للكتب العروضية التقليدية التي التزمت أمثلة قديمة محدودة تتكرر بأعيانها في كتب العروض على اختلاف عصورها ؛ وقد اهمل المؤلفان الضرورات الشعرية كما انهما سارا في فك الدوائر على الطريقة القديمة بدلاً من المقطعية التي سارا عليها في ثنايا الكتاب .

(١٨) الدكتور ممدوح حقي : « العروض الواضح » دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر في بيروت ، ١٩٦٤ ، الطبعة الثالثة ، وهو كتاب للمدرسين والطلاب في المدارس الثانوية والعالية . عدته ١٦٣ صفحة وقد سار على طريقة وضع الرموز للحروف لا للمقاطع ويمتاز بما فيه من اسئلة وتمارين في نهاية كل فصل ، كما انه ختم الكتاب بفصل في « فنون الشعر » (ص ١٢٧ — ١٦١) ضم البحور المولدة والموشح والدوبيت والمنظومات العامية وما يسميه بالالاعيب البهلوانية كالارقط والعاطل والحالي والاخيف الخ .. وليست هي في الحقيقة غير ألوان بديعية من النظم وهو الوحيد الذي تطرق الى الشعر المؤرخ (ص ١٥٨) .

(١٩) الدكتور بدير متولي حميد ، المدرس بكلية الآداب جامعة عين شمس : « ميزان الشعر » دار المعرفة ، القاهرة ، الطبعة الأولى ، كانون الثاني (يناير) ١٩٦١ « عدته ١٧٠ صفحة » ، على الطريقة التقليدية ، مع محاولة للتجديد ضمن هذا النطاق ، غير ان طريقته في استخراج البحور من

الدوائر معقدة كان بالامكان تبسيطها اكثر بالاكتفاء بشطر واحد ، وقد امتاز الكتاب بذكر مقطوعات لكل عروض وضرب ، بدلاً من ذكر بيت واحد على ما اعتدناه في كتب العروض ، ولعل هذه المحاولة كانت في سبيل جعل العروض علماً اكثر حيوية – في نظر المؤلف – واخراجه من طور الجمود على امثلة مختصرة محددة ، « فدراسة العروض على الطريقة القديمة – كما يقول في الصفحة ٥ – دراسة مملة تشبه الى حد ما دراسة المعادلات الرياضية والجبرية ، ومن أجل ذلك حاولتُ ان ايسرها بعض الشيء ، وان امزجها بجانب من الدراسة الأدبية ، فلم أقصرها على دراسة الشواهد الجزئية او بيان الوزن والتقطيع ، ومعرفة العروض والضرب ، وانما طلبت من الدارس ان يشرح ويحلل ، بل ويوازن بين نصين احياناً وان يبين الفكرة التي بنيت عليها القطع في كثير من الاحيان » اهـ .

ويبدو أن العروض يدرس في أقسام اللغة العربية من جامعات الجمهورية العربية المتحدة مع النحو وفي بعضها مع الصرف « ولكن قسم اللغة العربية بكلية الآداب في جامعة عين شمس قد جعلها مقرراً مستقلاً عن المواد الاخرى يدرسه طلبة الليسانس دراسة مستمرة على طول السنة ، وحسناً فعل ، لان تلك المادة لازمة لزوم النحو والصرف والآداب للمتخصصين في دراسة اللغة العربية ، ليستعينوا بها على معرفة الصحيح من المكسور ، وهي بذلك أشد لزوماً للمعنيين بتحقيق النصوص الشعرية ، وهي الجزء الأكبر من انتاجنا الادبي في مختلف العصور » .

نحن نتفق مع الدكتور بدير في رأيه هذا تمام الاتفاق ، واذا ما وجدت بعض الجامعات ضرورة لدمج علم العروض مع موضوع آخر فالافضل ان يدمج مع علم « البديع » لانه من صلبه وجوهره ، اما علم النحو فلا يرتبط به الا « بالضرورات الشعرية » ، وعلم الصرف لا يلتقي به الا في « الميزان الصرفي » بشكل ظاهري واهٍ ، وكلتا الرابطتين ضعيفة لا تبرر دمج العروض بأي منهما .

(٢٠) نازك الملائكة : « قضايا الشعر المعاصر » ، بيروت ، ١٩٦٢ عالجت فيه مشكلة « الشعر الحر » وحاولت ان تضع له اوزاناً ، مع شيء من النقد لبعض نماذجه .

(٢١) الدكتور ابراهيم انيس : « موسيقى الشعر » (القاهرة ، الطبعة الثانية ، ١٩٥٢) عدته ٣١٩ صفحة ، وهو كتاب يجدر بكل باحث في العروض مطالعته .

(٢٢) محمد عبد المنعم الخفاجي : « الشعر العربي : أوزانه وقوافيه » مقرر في الاقسام الثانوية بالازهر الشريف . الطبعة الاولى ، ١٣٦٧ هـ — ١٩٤٨ م عدته ١١٤ صفحة ، وهوكتاب اولي موجز مختصر ، يمكن الاعتماد عليه في اعطاء فكرة عامة عن العروض والقافية والضرورات الشعرية .

(٢٣) العوضي الوكيل : « الشعر بين الجمود والتطور » ، المكتبة الثقافية (رقم ١١٤) اول اغسطس ١٩٦٤ ، كتيب عدة صفحاته ١٢١ صفحة . فيه مقارنات طريفة بين الشعر العمودي والحر .

(٢٤) الدكتور صفاء خلوصي : « فن الترجمة في ضوء الدراسات المقارنة » (الطبعة الثانية ، مطبعة اللواء ، بغداد ، ١٩٥٨) وعدته ٣٥٢ صفحة ، يُراجع فيه بصورة خاصة فصل « الترجمة الوزنية » : للمقارنــة بين العروض العربي والعروض الانكليزي (ص ١٦١ — ٢٩٨) .

(٢٥) ميخائيل خليل الله ويردي : « بدائع العروض » (أحدث واسهل أسلوب لنظم الشعر على الايقاع الموسيقي) « مطبعة ابن زيدون بدمشق ، ١٩٤٨ » . كتاب طريف بالنسبة لمن له المام بفن الموسيقى .

(٢٦) عبد الكريم الدجيلي : « البند في الأدب العربي » ، تاريخه ونصوصه ، (مطبعة المعارف ، بغداد ، ١٣٧٨ هـ — ١٩٥٩ م) .

(٢٧) **الدكتور جميل الملائكة** : « أوزان البند » كراس فيه وجهة نظر جديدة عن تقطيع البند .

(٢٨) **محمود شكري الآلوسي** : « الضرائر وما يسوغ للشاعر دون الناثر » شرح محمد بهجة الاثري ، المطبعة السلفية ، القاهرة ، ١٣٤١ هـ — ١٩٢٢ م « وعدته ٣٣٣ صفحة » .

(٢٩) « **شرح الخزرجية في علم العروض** » لشيخ الإسلام أبي يحي زكريا الانصاري الشافعي ، مخطوط بخط مغربي بتاريخ ١٢٣٢ هـ كتبه محمد نوح الأخمي المالكي ، وهناك شروح أخرى على « القصيدة الخزرجية » منها للشيخ ضياء الدين عبد الله الخزرجي المالكي (مخطوط بتاريخ ١٢٧٣ هـ) .

و « العيون الفاخرة الغامزة على خبايا الرامزة » لبدر الدين أبي عبد الله محمد بن أبي بكر المخزومي الدماميني وعلى هامشه «كتاب فتح رب البرية ، شرح القصيدة الخزرجية » ، طبع في مصر بالمطبعة الخيرية سنة ١٣٢٣ هـ .

(٣٠) **الجاحظ** : « البيان والتبيين » تحقيق عبد السلام محمد هارون (١٣٦٧ هـ — ١٩٤٨ م) الجزء الاول ، وفيه ملاحظات عن علم القافية وعمّا يتفق لبعض الناس من كلام موزون اثناء احاديثهم اليومية العابرة .

(٣١) **التبريزي** : « الوافي في العروض والقوافي » (مخطوط) .

(٣٢) ابن **القطاع السعدي** : « العروض البارع والشافي في القوافي » (مخطوط) .

(٣٣) **الزنجاني** : معيار النُظّار في علوم الاشعار (مخطوط) .

(٣٤) **ابن الحاجب** : المقصد الجليل في علم الخليل .

(٣٥) **الخزرجي** : الرامزة الشافية في علم العروض والقافية .

(٣٦) **ابو الجيش الأندلسي الأنصاري** : العروض الاندلسي .

(٣٧) **شرح الصبان** على منظومته في العروض .

(٣٨) **المداري** : الحلة الضافية في علمي العروض والقافية .

(٣٩) **محمود مصطفى** : أهدى سبيل الى علمي الخليل .

(٤٠) **كغام بن كيرقور مرغوصيان** : ميزان الشعر (في عروض العرب والعجم والقوافي) .

(٤١) **محمد حلمي** : الجداول الكافية في علميَ العروض والقافية .

(٤٢) **عثمان الطباغ الغزي** : الديباج المنشور .

(٤٣) **ابن سناء الملك** : « دار الطراز في عمل الموشحات » تحقيق جودة الركابي ــ دمشق (١٩٤٩) .

(٤٤) **الأبشيهي** : المستطرف (مصر ، ١٩٤٢) .

(٤٥) **ابن جني** : « الخصائص » .

(٤٦) **الدكتور محمد مندور** : « اوزان الشعر » (مقالات في الرسالة ، الاعداد ٥٤٠ ــ ٥٤٣) .

(٤٧) **فؤاد رجائي** : الموشحات الاندلسية ، الطبعة الاولى .

المراجع الأجنبية

(٤٨) Ewald: Die Metris Carminum Arabicorum Libri Duo. (Braunschweig, 1825).

(٤٩) الدكتور حسن عون : « نظرية الانواع الادبية » الاسكندرية ، ١٩٥٤ (راجع بصورة خاصة الصفحات ٥٧ – ٧٨) والكتاب في الأصل مترجم عن :

M. L'Abbe CL. Vincent: Theories Des Genres Litteraires.

(٥٠) W. Wright : Arabic Grammar.
بمجلدين (لندن ، ١٨٧٤) مترجم عن كاسبيري بالالمانية وفي ختام الجزء الثاني فصل مقتضب عن العروض وآخر اكثر تفصيلاً عن الضرورات الشعرية (ص ٤٠٣ – ٤٢٢) .

(٥١) Thatcher: Arabic Grammar. وهو كتاب قواعد بالانكليزية معتمد على كتاب Harder بالالمانية (لندن ، ١٩٤٢ ، الطبعة الرابعة) وفيه فصل ختامي موجز عن العروض العربي (ص ٣٣٢ – ٣٤٣) .

(٥٢) Stanislas Guyard: La Metrique Arabe. البحور العربية .

(٥٣) R. A. Nicholson: A Literary History of the Arabe.

« تاريخ العرب الأدبي » وقد ترجم الدكتور صفاء خلوصي القسم الثاني منه بعنوان « تاريخ الأدب العباسي » وهو يضم الادب في العصـــر العباسي والاندلسي والمغولي (المكتبة الاهلية) ، بغداد ، ١٩٦٦ .

(٥٤) **الأب اغسطس فكيفي** : « فن انشاد الشعر العربي » ترجمة الأب اسطفان سالم والدكتور اسحق موسى الحسيني .

(٥٥) **هارتمان** : « الموشح » Das Muwashshah فيمار ، ١٨٩٧ .

فهرست الكتاب

علم القافية

تمّ طبع هذا الكتاب على مطابع
مؤسّسة المطبوعات العربيّة
بيروت - لبنان

هذا الكتاب

من متطلبات العصر الحديث والأهداف التربوية الصحيحة تقريب مآخذ العلوم كافة وتناولها بالتيسير والتبسيط حتى يستطيع المتعلم الإعتماد على كتاب واحد مُيَسّر يغنيه عن مراجعة كتب كثيرة ..

وكما أن كل مثقف بحاجة إلى معرفة بسائط النحو والصرف ، فهو كذلك بحاجة إلى الإلمام بأولويات العروض على الأقل .. لا ليكون شاعراً ، بل ليكون ناظماً ، أو ليأمن على الأقل ؛ الخطأ في قراءة النصوص الشعرية .

وُفّق المؤلف كل التوفيق في بحثه لمشكلات عِلْم « فن التقطيع الشعري » وصعابه ، وفي تطبيقه للأساليب الحديثة على العروضُ العربي ، والجمع بين الطريقتين القديمة والحديثة لإيجاد طريقة تصويرية تخطيطيّة جديدة لفهم مختلف صنوف القافية ، فجاء كتابه هذا مرجعاً مُبسّطاً مُيسّراً لِعِلْمَيْ العروض والقافية ؛ يحقق ثمرته المرجوة في الإفادة وتقويم الملكة الأدبية للطلاب والمتأدبين كافة .

الناشر